

دراسات أدبية

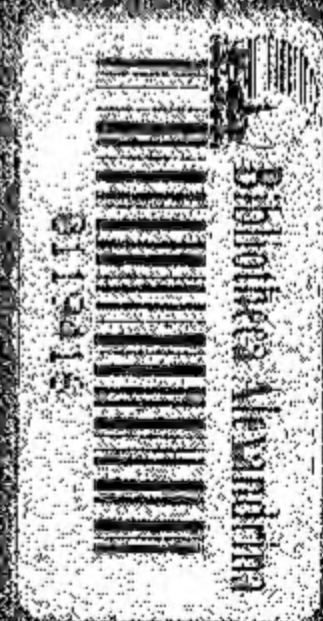
دراسات أدبية

دراسات أدبية

سيكولوجية الإبداع

فن
الفن والأدب

يوسف ميخائيل أسعد



دراسات
أدبية

سايكولوجية الإبداع وف الفن والأدب

بقلم
يوسف ميخائيل أسعد



البيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر

١٩٨٦

الإخراج الفني : ماجدة البتّا

المراجعة والإشراف الفني : عفاف توفيق

مقدمة

تباين علماء النفس والمفكرون والفلاسفة في تفسير العبقريه التي تتبدى في الأعمال الفنية والأدبية وفي مخترعات المخترعين ومكتشفات المكتشفين من العلماء . فنجد أن البعض قد انحوا منحى ميتافيزيقيا ، فقالوا بأن العبقري شخص ملبوس بالجن أو مشمول بالعناية الالهية . فهو يصدر في عبقريته عن اعتماد قوى خارجية روحانية تستخدمه كأداة تعبر من خلالها عن قواها الخارقة . وذهب البعض الآخر من المفسرين للعبقرية الى أن ظاهرة العبقرية تدل على شذوذ نفسي ولكنه شذوذ الى أعلى وليس شذوذا الى أسفل . فالعبقري شخص غير سوى . انه مجنون . ولكن جنونه لا يدفع به الى الانحطاط ، بل يدفع به الى الابداع والتفوق على العسادين من الناس . وذهب فريق ثالث من المفسرين الى القول بالوراثة . فالعبقرية وراثه نادرة لا ثنائى الا لقله من الناس . وثمة أخيرا من قالوا بالاجتهاد والاتقان . فبعد أن يتقن المرء فرعاً ما من فروع العلم ، فانه يبدأ بعد ذلك في اظهار العبقرية في ذلك الفرع .

والواقع أن هذه التفسيرات جميعا فيها شيء من الصحة . ونحن بدورنا نقدم تفسيرين لعبقرية الفنان والأديب هما التفسير بالتفاعل الخبري ، ثم التفسير بالتلاقح الخبري . ولعلنا نكون بهذا قد قدمنا إضافة جديدة في هذا المضمار . ونحن نعترف مسبقا بأن النظريتين اللتين نقدمهما هنا هما نظريتان فلسفيتان . بيد أن هذا لا يفض من قيمة ما نقدمه . ذلك أن الفلسفة تسبق العلم . وعندما يعجز العلم عن التفسير ، فان الفلسفة تتقدم الصفوف وتقول كلمتها وتظل تلك الكلمة هي الفيصل في الموضوع الى أن يقرر العلم زيفها بالبراهين أو اذا هو قدم تفسيراً علمياً محسوساً للظاهرة .

وإذا تصفح القارىء فهرس الكتاب ، فإنه يجده متضمنا خمسة عشر فصلا تتضمن ثلاثة وسبعين موضوعا . ولقد بدأنا بالتعريف بمعنى كل من الفن والأدب ، ثم عرضنا لسيكولوجية كل من الفنان والأديب ، ثم لما يدور بداخل كل منهما ، ثم عرضنا بعد هذا للمشكلات التي تجابههما ، ثم لمقومات الابداع الفنى والابداع الأدبى ، ثم لمرحلة نمو الفنان ومرحلة نمو الأديب ، ثم قدمنا بعد ذلك نظريتى التفاعل الخبرى والتلاقح الخبرى . وأخيرا قدمنا نماذج لحياة ثلاثة فنانين وأديبين .

ولنا بعد هذا كلمة عن المنهج الذى اتبعناه فى تأليف هذا الكتاب بادىء ذى بدء نقول اننا لم نتأثر بأحد فى تأليفه . ولكن مما لا شك فيه أن ما سبق لنا أن أنجزناه من ترجمة فى هذا المضمار كترجمتنا لكتاب هربرت ريد بعنوان « تربية الذوق الفنى » وما سبق لنا القيام به بحثه من مصادر عديدة عربية وأجنبية وتقديمه الى القراء بعنوان « انعقورية والجنون » بالإضافة الى معايشة علم النفس لأكثر من ثلاثين عاما ، قد ساعدنا فى هضم المقومات الخبرية التى سبق تحصيلها ، ومن ثم تقديم عمل ابتكارى بحث هو هذه الصفحات التى يضمها هذا الكتاب .

وقد وجد المؤلف أن من الضروري تقديم نماذج من حياة الفنانين والأدباء يستطيع القارىء أن يستشف منها ما سبق أن قرأه فى الفصول الأربعة عشر السابقة على هذا الفصل الأخير بالكتاب . ولا يسع المؤلف الا أن يعترف بالفضل لمن استقى من أعمالهم حياة الفنانين والأدباء الخمسة الذين قدمناهم فى الفصل الخامس عشر من هذا العمل . على أن انتقاءنا لهؤلاء الخمسة لم يكن انتقاء عشوائيا ، بل كان انتقاء ببصر وروية . وقد عزفنا عن العرض لحياة شخصيات لاكت حياتها الأقلام بكثرة من أمثال العقاد وطه حسين . فعلم انتقائنا لمثل هذين الرجلين لا يعنى انكارا لفضلهم . فنحن نلقى بالضوء على حياة شخصيات جديدة بالأنا تسمى ، كما عمدنا الى التنويع فى الانتقاء .

ولنا كلمة أخيرة هى أن الكتابة الابداعية مهما كان حكم النقاد عليها ، فإنها تظل محتفظة بقيمتها . فكل كلمة وردت بهذا الكتاب لا تستند الى فكرة سبق اليها غيرنا . ولم نأخذ عن أحد الا فى الفصل الأخير فحسب . ونحن نرحب بكل نقد سواء بالثناء أم بالهجاء .

معنى الفن

المعنى الانتقائي :

يدور هذا المعنى للفن حول خاصية يمتاز بها الفنان هي القدرة على الانتقاء من بين الموجودات المحيطة به أو التي يتخيلها نوعيات معينة ذات صفات متباينة ويقوم بنقلها الى المشاهد أو المستمع في صيغة أو أخرى . فالتأجيات الفنية بهذا المعنى الانتقائي ليست تلك التأجيات النمطية أو المقولبة أو التي سبق تحديد مواصفاتها أو خصائصها من قبل . فمن يقوم بصب العلى أو البلاستيك فى قالب معين ويقدم نتيجة ذلك الصب تماثيل غاية فى الجمال لا يعتبر فنانا ، ولا تعد تأجياته من الفن فى شىء . ذلك لأنه يكون محروما من خاصية الانتقاء التى لولها ما اعتبر الشخص فنانا ، ولما اعتبرت تأجياته فنا . وكذا الحال بالنسبة لمن يحمل آلة تصوير يلتقط بها بعض المناظر الطبيعية ، أو التى يلتقط بواسطتها صورا لبعض الأشخاص . ان ما يلتقطه من صور - مهما بلغ من الدقة والروعة - لا يعتبر فنا ، ولا يعتبر من يقوم بهذه المهنة فنانا ، اللهم الا اذا أضفى على عمله جانبا انتقائيا يشهد به الناس ، ولا يكون عمله مجرد التقاط الصور للمناظر والأشياء والأشخاص . وكذا يقال عن الموسيقار الذى ينفذ نوتة موسيقية موضوعة أمامه فيقرأ ما تتضمنه ثم يقوم بمزقه . انه لا يعتبر فنانا الا اذا امتاز بشىء انتقائى يختص به . وما يقال عن الموسيقار ينسحب أيضا بازاء المغنى وبازاء أى شخص ينفذ أى عمل سبق أن رسمه له أحد من قبل .

فالفن بهذا المعنى يعتمد على وجود اختبارات كثيرة فى الموقف ، ويكون على المرء أن يختار من بينها ، وألا تكون تلك الاختيارات اختيارات جزافية أو اعتباطية ، بل تكون على أساس وجيهة يستطيع أن يلمح فيها

اعتبارات أو خصائص معينة . ولعلنا نقول ان اختيارات الفنان تنقسم الى نوعين أساسيين : اختيارات عامة من جهة ، واختيارات شخصية ذاتية من جهة أخرى . والاختيارات العامة هي في الواقع اختيارات موضوعية تتعلق بالأطر الجمالية العامة التي لا يخالف عنها أي فنان أو أي شخص له ذوق فني . ولقد رد هربرت ريد هذا النوع من الاختيارات الى ما أسماه بالنمو في الطبيعة . فالبلورة جميلة لأنها تنمو نموًا طبيعيًا وكذا الحال بالنسبة لجبال الثلج ولشجرة الخيزران والزهور وغيرها مما يتخذ لنفسه نهجًا طبيعيًا في النمو والتشكل . أما الاختيارات الشخصية الذاتية فهي تلك الاختيارات التي يتميز بها كل فنان من سواه ، والتي تتعلق بمزاجه الشخصي وبحالته الوجدانية وما نشأ عليه من عادات اجتماعية ومن ذوق يتعاق بالبيئة أو الوسط الاجتماعي الذي ترعرع في نطاقه .

ولعلنا نعرض فيما يلي للأسس النفسية التي يقوم عليها الانتقاء عند الفنان . ذلك أننا نعتقد أن عمل الفنان ليس مجرد انعكاس لبيئته ، وليس مجرد صدى لما يعتل في تلك البيئة ، بل هو نسيج وحده .

أما الأساس النفسي الأول - فهو النمط النفسي الذي يندرج الفنان تحته . والواقع ان علماء النفس ومن قبلهم الفلاسفة قد حاولوا دأبين توزيع الناس بعامة الى فئات أو أنماط لا يخرجون عن حدودها . ولقد يصح أن نشير الى الأمزجة الأربعة التي قال بها أبقراط وجالينوس ، كما نشير الى تقسيم كريبلين الناس الى فئتين : فتضم الفئة الأولى أولئك الأشخاص الذين لديهم استعداد عقلي للإصابة بالجنون الدوري اذ يتقلب الشخص بين حالتى الابتهاج والاكتئاب . أما افراد الفئة الثانية فانهم يميلون الى الإصابة بحالة القسام، أعني الإصابة بانقسام العقل والانسحاب عن الاهتمام بعالم الحقيقة .

ولا يفوتنا أن نشير أيضا الى تقسيم بافلسوف للناس بعامة الى مجموعتين أساسيتين : المجموعة الأولى أفرادها قابلون للاستثارة السريعة ويعبرون عن انفعالاتهم الى الخارج . أما المجموعة الثانية فان أفرادها سوداويون وهم يدفعون بانفعالاتهم الى الداخل . أما كارل يونج فانه قسم الناس الى انبساطيين وانطوائيين وتنقسم كل من فئتي الانبساطيين والانطوائيين الى أربعة أقسام فرعية تبعا لمدى التلبس بالفكر أو الوجدان أو الحس أو الحس .

أما الأساس النفسي الثاني فهو الخبرات الوجدانية المترسبة منذ الطفولة الباكرة لدى الفنان والتي تظل تؤثر على نحو أو آخر في

شخصيته . والواقع ان فرويد ومدرسة التحليل النفسى قد ركزا الاهتمام فى تلك المقومات الوجدانية التى تشكلت خلال الطفولة والتى تعد الأساس الذى يقوم عليه بناء الشخصية برمته ، أو قل الأساس الذى تتحدد قسومات الشخصية فى ضوءه . ونحن نعتقد أن تلك الركامات التى توافرت خلال طفولة الفنان تشعب الى قسمين رئيسيين : قسم ايجابى وقسم آخر سلبى . فكل ما أحدث السعادة وأشاع الرضى فى قلب الفنان وهو بعد طفل صغير انها يقع فى نطاق القسم الايجابى من تلك الركامات الطفلية . أما أسباب الشقاء والخوف والقلق التى وقعت للفنان فى طفولته فانها تشكل الجانب السلبى من تلك الركامات الطفلية .

أما الأساس النفسى الثالث الذى يحدد انتقاءات الفنان فهو ما كان متعلقا بالأحداث الآنية حديثة الوقوع التى كان من شأنها أن تهز وجدان الفنان بشدة وتدفع به الى الانتحاء منحنى معين ، وإلى أن يتخذ وجهات معينة ويقع على انتساج فنى ذى طابع ذاتى . من أمثلة ذلك الصدمات الانفعالية أو المشكلات الاجتماعية أو الأزمات الاقتصادية أو التعرض لاهانة تشلم وجدانه أو تعلق ضميره أو تورقه من نومه . ولعل خير مثال على هذا ما نشاهده فى حياة فان جورج الذى كان غير موفق فى حبه ، بل كان يجد صدا مستمرا ودائبا من بنات حواء اللاتى أحبهن ، فكان ينكب على الرسم مستهلكا طاقاته العصبية وقد عمد الى تخير موضوعات معينة تحت تأثير تلك الصدمات الوجدانية التى كانت تصادفه فى حياته وهو راشد . .

أما الأساس النفسى الرابع الذى يحدد انتقاءات الفنان فهو الأساس التربوى الذى خضع له الفنان فى مراحل حياته المتباينة . والتربية بالمعنى الذى نقصده هى جميع المؤثرات المقصودة والمؤثرات غير المقصودة التى عملت على تشكيل وجدان وعقل الفنان والتى آكسبته مجموعة من المهارات الادائية . فالتربية بهذا المعنى لا تشمل ما يتعلمه الفنان فى طفولته ومراهقته وشبابه بالمدرسة فحسب ، بل جميع ما يتعلمه فى البيئات والظروف المتباينة سواء تم التعلم والاكتساب فى الأسرة أم فى المدرسة أم فى الحياة العامة . والواقع أن الخبرات التى يكتسبها الفنان من خلال تربيته تصير من لحم ذاته ومن صميم كيانه ومن جوهر شخصيته . ذلك أنه لا ينطبع بما يتلقاه بل هو يتخذ موقفا تجاه ما يتلقاه . لقد يكون موقفه موقف الرفض والثورة فى بعض الأحيان ، بينما قد يكون موقفه موقف المنقبل لبعض الجوانب وموقف الرفض للبعض الآخر من الجوانب التى تقدم اليه . والمهم فى جميع الحالات أن ما يتم للفنان كسبه ليس امتصاص ما

يقدم اليه ، بل التفاعل مع ما يقدم اليه ، بكل ما يتضمنه التفاعل من معان .

أما الأساس الخامس والأخير من الأسس النفسية التي تتحكم في انتقاءات الفنان فهو أساس سيكوسوسيولوجي (نفسى اجتماعى) . ذلك أن الفنان يولد وينشأ في إطار اجتماعى معين له تنوقاته الخاصة . فالإنجليزى غير المصرى غير الهندى غير الصينى . والريفى غير الحضرى . والفنان الذى نشأ في ظل حضارة صناعية غير الفنان الذى نشأ في ظل حضارة زراعية . وأكثر من هذا فإن الأحداث العالمية الكبرى تؤثر الى حد بعيد في انتقاءات الفنان . ونحن نعتقد أن هناك نوعا من التفاعل النفسى بين الفنان وبين البيئة الاجتماعية التي يعيش في إطارها . وطبعى أن يختلف ذلك التفاعل من فنان لآخر ، كما أن شدة تأثير الفنان بأحداث البيئة من حوله تتباين من فنان لآخر .

ويعد أن عرضنا للأسس النفسية الخمسة التي تؤثر في اختيارات أو انتقاءات الفنان ، فإن علينا أن نشير الى الاختيارات الموضوعية التي ينحو اليها الفنان مقلدا في ذلك الطبيعة وكاشفا عن أسرارها المخبوءة . يقول هربرت ريد في هذا الصدد : ومنذ قرون كثيرة ماضية ، وجد الفلاسفون وفيثاغورس بالفعل مفتاحا لطبيعة الكون ولسر الجمال في العدد ولقد خضع العلم الطبيعى والفلسفة لكثير من التحولات منذ ذلك الوقت . ولكن النتيجة النهائية ما تزال واحدة . فهي تذهب الى اظهار أن العدد في معنى القانون الرياضى هو أساس جميع الأشكال التي تتخذها المادة سواء كانت عضوية أم غير عضوية من حيث نوعها . وأكثر من هذا فإننا لا نعثر على فوضى رياضية ، كما لو أن لكل شكل معادلتها الرياضية الخاصة به . (انظر تربية الذوق الفنى ترجمة المؤلف) . ومعنى هذا في الواقع هو أن التقائية الفنان يجب أن تكون التقائية ملتزمة بما تقرره الطبيعة . ذلك أن الفنان نفسه هو جزء لا يتجزأ من الطبيعة . فعليه ألا يخرج عن طاعتها . فإذا هو أخلص في هذه الطاعة وكانت انتقاءاته متمشية مع انتقاءات الطبيعة ، اذن لآتى فنه عظيما رائعا .

المعنى الانطباعى :

نقصد بهذا المعنى الانطباعى أن الفنان يتلقى المؤثرات الجمالية من الواقع من حوله ثم يعمد الى تخزينها في نفسه ويقيم بينها علاقات جديدة لم تكن موجودة في الواقع البيئى الذى استمدت منه . فالفنان - وفق هذا المعنى - أشبه ما يكون بالشفالة في خلية تحل العسل التي

تقوم بجمع الرحيق من هنا وهناك لكي تحيله الى مركب جديد هو عسل النحل . فالفنان متلق أولا وقبل كل شيء ، وتلقيه ليس مجرد استيعاب لما يتلقاه ، بل هو يتلقى لكي يصنع ما يتلقاه من جديد ويحيله الى مقومات فنية جديدة يقدمها بعد ذلك في صياغات متباينة .

ومعنى هذا في الواقع أن الفنان يسير في ثلاث مراحل أساسية : المرحلة الأولى هي مرحلة التلقى من الخارج . والمرحلة الثانية هي مرحلة تصنيع ما يتلقاه بتخيلته فيحيله الى مقومات أو الى مركبات جديدة ، وذلك بأن يقيم علاقات جديدة تماما لم تكن قائمة بين تلك المقومات التي سبق له أن تلقاها . أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهي مرحلة التقديم أو مرحلة الإبانة الفنية . والتقديم الفني أو الإبانة الفنية تعتمد في الواقع على ما تمكن منه الفنان من عمليات وأداءات فنية تقنية . ولقد تكون الإبانة الفنية متعلقة بصياغة الخامات كما هو الحال بالنسبة للنحات ، وقد تكون الإبانة متعلقة بالمهارة في استخدام الخطوط وتصنيف الألوان . كما هو الحال بالنسبة للرسم ، وقد تكون الإبانة متعلقة باستخدام الأوتار لاستحداث الأصوات كما هو الحال بالنسبة للموسيقيار ، أو باستخدام صوته كما هو الحال بالنسبة للمغني .

ونحن نعتقد أن الفنان شخص يمتاز بسرعة الالتقاط من جهة ، وبدقة الالتقاط من جهة أخرى . فالشخص العادي من غير الفنانين لا يستطيع أن يتقبل مما حوله ما يتقبله الفنان . والفنان يلاحظ ما لا يستطيع الآخرون من حوله ملاحظته . انه قد جهز بأجهزة استقبال سريعة ودقيقة . والشأن هنا كالشأن بين أقوى البصر وبين ضعاف البصر . فبينما يكون الفنان قد حاز بصرا حادا يستطيع أن يسير بواسطته أغوار الواقع من حوله فيقف على ما تتمتع به الأشياء من جمال ، فالتا نجد أن الأشخاص العاديين الذين لم يحظوا بنفس القدرة البصرية الفنية ، لا يستطيعون مشاهدة ما يشاهده الفنان . والفنان يلمح الحركة التي تصدر عن بعض الأفراد فيكتشف ما فيها من جمال ، كما يستطيع أن يلمح في الزهرة مالا يلمحه الآخرون . انه يشاهد بعين فنية ، ويسمع بأذن فنية . وحتى ملامسته بيديه للأشياء تتميز عن ملامسة سواه بالقدرة على استبانة درجات في النعومة بين أسطح الأشياء التي يعتبرها الآخرون جميعا ناعمة . والفنان يستطيع أن يميز في الأصوات ملامح صوتية ، ونغمات موسيقية لا يكاد غيره يقف عليها أو يميزها .

على أن الفنان لا يكتفى بأن يميز بين الأشياء ، أو أن يقف على الجمال من حوله ، بل انه يعتمد لاشعوريا الى استيعابها وامتصاص ما يروقه .

انه يلتقط النعمة الجميلة أو اللون الملائم أو النسب الجميلة في الأشكال والأحجام . وهو يعتمد بعد هذا الى تكتيف الخبرات المستفادة من الخارج . فهو يمتاز بما نسميه بالمخزن الخبرى الجمالى . فالامتصاص الخبرى الذى يتصف به الفنان ينمو لدى الفنان شيئاً فشيئاً . وهذا النمو يبدأ منذ نعومة أظفار الفنان . فهو ليس ابن ساعته ، بل هو ابن حياته كلها ، وقد شكل لنفسه تراثاً خبرياً جمالياً ، أو قل انه يكون قد كون لنفسه عالماً جمالياً مستقلاً خاصاً به . وهذا العالم الذى يشكله الفنان لنفسه ، وقد ادخر فيه خبراته الجمالية منذ طفولته ومروراً بمراهقته وشبابه ، انما يكون له قوام مستقل لديه . فثمة اذن كينونة داخلية مستقلة يتمتع بها الفنان . وهذه الكينونة الداخلية لا تقل فى حقيقة وجود قوامها عن وجود البيئة من حوله التى اعتمد منها كل ذلك العالم أو ذلك المخزن الخبرى .

وهذا يعنى فى الواقع ان ثمة عالين لدى الفنان : فثمة العالم الداخلى الذى تشكل لديه منذ نعومة الأظفار حتى وقته الراهن ، وثمة من جهة أخرى العالم الخارجى الموضوعى الذى يظل الفنان يتأثر به ويأخذ عنه . بيد أن أخذ الفنان من هذا الواقع البيئى ليس مجرد تقبل ساذج وبسيط ، بل هو تقبل تفاعلى حيث لا يكون التقبل غير مشروط بأى شرط ، بل يكون شرطه الأساسى هو مناسبته لذلك القوام الخبرى الداخلى ، أو قل ان شرطه أن يكون ما يتقبله متوائماً مع ما سبق له تحصيله . فلا بد أن يتحقق التجانس بين ما يتقبله الفنان من خارج ذاته وبين ما سبق له أن تكون ونشكّل وتبلور لديه فى دخیلته . وهذا هو فى الواقع ما يميز الفنان من سواه من أفراد آخرين من غير الفنانين . فالتقبل لدى الفنان هو تقبل تفاعلى وليس تقبلاً ميكانيكياً . انه تقبل ديناميكى لأن الجهاز الداخلى لدى الفنان هو الذى يتفاعل وهو الذى يسيطر على الموقف . فبعد أن كانت نقطة البداية عند الفنان فى طفولته ومراهقته هى الخارج حيث كانت المؤثرات الخارجية هى الضاغطة عليه ، فاننا نجد أنه فى مرحلة النضج الفنى يكون العكس هو السائد . فالفنان يضبط بجهازه النفسى الفنى الداخلى على الخارج . انه يتقبل الواقع الخارجى تقبلاً انتقائياً ، أو قل انه لا يتقبل الواقع الخارجى على علته ، بل يتقبل ما يناسب ما لديه وما سبق أن هضمه من عناصر خبرية جمالية جديدة . ولكان المقومات الجديدة التى يتقبلها الفنان هى تلك المقومات التى تساعد على الاستمرار فى النمو . فليست اذن المقومات الجديدة التى يتقبلها الفنان من الخارج تكون جديدة عليه كل الجدة ، ولا تكون مما يخاف لديه قواماً فنياً جديداً ، وانما تكون مجرد غذاء لكائن حى فنى نام فى دخیلته .

فالعناصر المستفادة من الخارج يتم تقبلها من جانب الفنان لتمكينه من النمو أكثر فأكثر ، وليس لخلق أجهزة فنية جديدة لديه .

على أن هذا التقبل للعناصر الجديدة من البيئة المحيطة به يمكن أن يؤدي الى ظهور جوانب جديدة لم تكن موجودة من قبل . والموقف هنا كالموقف بالنسبة للغذاء الذي يتناوله الطفل فيمر من مرحلة نمو الى مرحلة نمو تالية . فظهور أعراض المراهقة لدى الطفل بعد بلوغه العاشرة وقد تقبل العناصر والمقومات الغذائية لا يعنى أن ذلك الغذاء قد خلق لديه المراهقة ، بل نقول ان الغذاء قد استمر بالنمو لديه الى تلك المرحلة والى ما بعد ذلك من مراحل نمو تالية . وهكذا يقال عن الفنان الذى تظهر لديه خصائص جديدة فى فنه لم تكن موجودة قبلا . اننا لا نستطيع أن نقول ان المقومات التى اكتسبها من البيئة المحيطة به هى التى أدت الى خلق تلك الوظائف أو تلك النتاجات الفنية الجديدة ، بل نستطيع أن نقول ان تلك المقومات الخيرية التى استفادها من بيئته الخارجية قد ساعدت فقط على ظهور تلك النتاجات الفنية الجديدة لديه .

وهناك فى الواقع نوع من التفاعل بين المضمون الخبرى الجمالى لدى الفنان وبين الواقع الموضوعى الذى يحتك به الفنان . فالفنان ليس مجرد شخص يفرض نفسه على الخامة التى يعمل يديه فيها ، بل هو أيضا شخص يخضع لتلك الخامة . فهو سيد وخادم فى نفس الوقت ، أو قل انه مؤثر ومتأثر معا . فالفنان يستنطق الواقع ليسير وراءه . فهو فى عملية الاستنطاق أو المسألة يكون سييدا ، بينما هو فى عملية اتباع أوامر الطبيعة المتمثلة فى الخامة التى يعمل يديه فيها يكون خادما مطيعا . ولعل الفنان فى هذا يسير فى خط متواز مع العالم فى بحثه . فالعالم والفنان كلاهما يسيران وراء الطبيعة يتعلبان منها ، وياخذان عنها . والفنان الأصيل هو الذى يكتشف الخامة التى يتعامل معها . فالفنان الذى لا ينطبع بخصائص الخامة والذى لا يخضع نفسه لها وما تتطلبه من مهارات لا يكون من الفن فى شيء .

وثمة فى الواقع اطار أدائى عام يجب أن يتعامله الفنان فى أى مجال يتخصص ذنبا فيه . فالنحات والمصور والموسيقيار وغيرهم من فنانيين يجب أن يحذقوا فنون الأداء التى تتعاقب بفنهم . فما لم يحذق الفنان فنون الأداء الفنى المتعلقة بفنه ، فانه لا يكون فنانا بمعنى الكلمة . ونستطيع القول أيضا أن الفنان لا يقتصر على تعلم أو اكتساب المهارات المتعلقة بفنه ، بل انه يمتد بالمهارات الموجودة بالفعل قبله خطوات كثيرة أو قليلة الى الامام . ولعل أن يكون اتقان الفنان للمهارات المتعلقة بفنه

والتي يكون قد اكتسبها وأجادها داعيا له على الابتكار والاضافة الى التراث
الأدائي الموجود بالفعل . فالتجديد الأدائي ينتجم عن الحنكة من جهة ،
وعن الشعور بالشغرات الموجودة التي ينبغي ملؤها بإضافة عناصر مهارية
جديدة من جهة أخرى .

ولقد نجد أن الفنان قد انطبع بطابع معين ، أو قد انتمى الى مدرسة
فنية معينة تشيع بها بعض الملامح أو السمات التي تميزها . على أن
انطباع الفنان بطابع معين ، أو تشييعه للمدرسة فنية بالذات لا يعنى بآية
حال أنه قد تنازل عن انيته أو أنه قد خلع عن نفسه ثوب الابتكار والجدة
والتجديد . ولعل الانتماء الفني لا يكون بالفعل قد ارتسم في ذهن
الفنان ، ولا يكون قد اختاره لنفسه ، بل يكون النقاد ودارسو الاتجاهات
الفنية هم الذين يعمدون الى جميع الفنانين في فئات متشابهة حسبما
يجدره شائعا لديهم من خصائص مشتركة ، فيجمعونهم تحت اسم مدرسة
واحدة . ولقد يكون الانتماء ناجما عن التلمذة الفنية أو عن الارتباط في
صداقة تجمع بعض الفنانين بعضهم الى بعض ، أو عن تشابههم في الميول
الفنية التي تربط بينهم وتجمعهم في فئة واحدة .

المعنى التأثري :

ان الفن بهذا المعنى عبارة عن رسالة أو خطاب يريد الفنان إيصاله
الى الآخرين من حوله . فهو يشاهد في الفن أداة يعبر من خلالها عما يعتلج
في صدره من أحاسيس وجدانية ومن أفكار أو اتجاهات أو قيم .
وبهذا المعنى أيضا نستطيع أن نقول ان جميع الناس فنانون ولكن بدرجات
ومراتب . ذلك ان الانسان - أيا كان وفي أي عمر يكون - يجد نفسه في
حاجة الى الإبانة عن نفسه والى أن يقيم بينه وبين الآخرين صلات
وعلاقات . فالفن اذن هو الأداة أو الوسيلة التي يقيم المرء بواسطتها
علاقات وشائج بينه وبين الآخرين .

وكما أن جميع الناس غير استثناء يجدون أنفسهم بحاجة الى
استخدام اللسان كأداة يعبرون من خلالها عما يساورهم من أفكار
ومشاعر ، كذا فان الانسان - غير استثناء - يجد أنه بحاجة الى الإبانة
بشكل أو بآخر مستخدما الخامات أو الألوان أو الأصوات أو الحركات
لكي ينقل ما يعتلج في نفسه الى غيره من أفراد أو جماعات . بيد أنه كما
أن الناس يتباينون تباينا بعيد المدى في مدى القدرة على الإبانة بأصواتهم
أو بحركات أيديهم لأقامة صلات وعلاقات بينهم وبين الآخرين ، كذا فانهم

يختلفون بعضهم عن بعض في مدى القدرة على الابانة الفنية باستخدام
الخامات والألوان والأنغام والحركات .

فليس اذن هناك شخص فنان وآخر غير فنان ، بل هناك انسان
يتمتع بقدرة فنية أكثر مما يتمتع به انسان آخر . ولكن هذا لا يعنى أن
جميع الناس يستخدمون الخامات والألوان والأنغام والحركات فى ابدانهم
الفنية . ذلك أن بعض الناس يولدون وقد جهزوا بالكثير من الاستعدادات
ولكن ظروف البيئة تحرمهم من احوالها من مستوى الاستعداد الى مستوى
القدرة . وطبيعى أن المرء يفقد ما كان قد ولد به فطرة مخبوءة فيه لعدم
استثمار ما جبل عليه . فلكى يظل الاستعداد نابضا بالحياة لا يضمحل
أو يذبل ، فان على المرء أن يستثمر ذلك الاستعداد بطريقة أو بأخرى .
وشاهد ذلك أن الحضارة الانسانية قد أفقدت الانسان الحضارى بعض
الجوانب التى فطر عليها وولد بها ، بينما نجد أن أفراد القبائل البدائية
ما يزالون يستثمرونها ويعملون على نموها واكتمال نضجها بالممارسة
اليومية . من ذلك مثلا الرقص والتناغم الحركى مع الموسيقى والايقاعات
التى تجعل كل أبناء القبيلة يهتزون بالرقص لمجرد استماعهم اليها .
وعلى العكس فانك تجد أن معظم أبناء الحضارة قد فقدوا الرغبة فى الرقص
والقدرة عليه . فتجد أن الموسيقى تشدو بينما يظل الشباب فى أماكنهم
لا يتحركون ولا يرقصون . وأكثر من هذا فهناك قيم وأعراف اجتماعية
تربط بين الرقص وبين خفة العقل ، أو بينه وبين الرذيلة والانحراف
الأخلاقي .

وعلىنا ألا نقول ان شباب الحضارة قد ولدوا بغير استعداد للرقص -
باعتبار أن ممارسة الرقص انما تعد رسالة وجدائية يعبر بها المرء عن
فرجه ويرغب فى اىصال شعوره بالفرح الى الآخرين من حوله - بل علينا
أن نقول ان انسان الحضارة يولد ولديه الاستعداد للرقص ، ولكن
التربية التى ينخرط فيها المرء طفلا ومراهقا وشابا ، هى التى تخنق هذا
الاستعداد . وما يقال عن الرقص باعتباره رسالة فنية يراد اىصالها من
الراقص الى الآخرين ، ينسحب بنفس الدرجة من الصديق بازاء جميع
الفنون ، سواء كانت فنونا تتعاقب بتشكيل الخامات ، أم كانت متعلقة
بالألوان واستخدامها بشتى أنواع الاستخدامات ، أم كانت متعلقة
بالأنغام واستخدامها ، أم كانت متعلقة بالحركات أيا كانت للابانة ونقل
المشاعر كالايماءات ونحوها .

وكما اننا نستطيع القول بأن الانسان يولد ولديه قدرة فطرية على
العبور على سطح الماء ، ولكنه يفقد تلك القدرة تماما اذا لم يتمرس بها

ويشاور على استخدامها ، كذا فائنا نقول ان الانسان فنان بطبعه ، وأن لديه قدرة فطرية على الابانة الفنية ، وان كان يفقد تلك القدرة تماما أو الى حد بعيد اذا لم يواظب على ممارستها والامتناد بها . وكما أن هناك بعض الأشخاص يثيرون الدهشة بسبب براعتهم المدهشة فى فنون العوم ، كذا فان هناك أشخاصا يثيرون دهشة من حولهم لما يبدونه من فنون التعبير الفنى . فالفن وان كان فطريا فى الانسان ، فانه بحاجة الى كثير تدريب حتى يتسنى التبريز فيه ، والتفوق فى مضماره ، واثارة الدهشة فى القلوب ، واحراز الاعتراف بقصص السبق فى فنونه المتباينة . وبهذا المعنى فان الفن يكون فطريا ومكتسبا فى نفس الوقت ، فهو فطرى فى بدوره وركائزه الأولى ومقوماته البدائية ، ولكنه مكتسب من حيث الصقل والتوجيه والاجادة والابهار .

والفن بهذا المعنى - اعنى الرغبة فى الابانة وايصال المشاعر والأفكار الى الآخرين يكون له مدى يتمتع به الفنان ويقدر عليه . فكما أن الصوت الأقوى يصل الى مسافة أبعد ، كذا فان الابانة الفنية تصل الى مدى أبعد ، وتشمل عددا أكبر من الناس ، كلما كانت أقوى وأبعد أثرا . وهناك من الفنون ما يكون لها قدرة على الوصول الى عدد من الناس لا يتجاوز الأشخاص الموجودين بالموقف ، بينما هناك فنون فى المقابل تستمر فى الوصول الى الأجيال المتعاقبة من الناس فى مشارق الأرض ومغاربها .

على أن المسألة ليست مجرد انتشار بين أكبر عدد من الأفراد . ذلك أن ذبوع الفن بين أصحاب الذوق الفاسد لا يشير الى ارتفاع مستوى الفن وعلو شأنه . فالواقع أن الفنون الرخيصة تنتشر أيضا بين العامة وتذيع بين أصحاب الاذواق الفاسدة . من هنا فلا بد أن ننظر من زاوية أخرى غير زاوية الذبوع العدى أو الكمية . ان البديل الآخر الذى يمكن أن نأخذ به ، هو الذبوع الكيفى . فأصحاب الذوق الرفيع يعتبر الواحد منهم من الناحية الكيفية أكثر قيمة من مائة شخص من أصحاب الذوق الفاسد . فالعارفون بفن موزارت فى الموسيقى ، أو بفن فان جوخ فى الرسم أو بفن راسين فى المسرح قليلون اذا ما قارنا عددهم بالعارفين بالفنون الرخيصة التى سرعان ما تذيع وتنتشر بين العامة كانتشار النار فى الهشيم . ونحن نرى أن الانتشار الكيفى أهم بكثير من الانتشار الكمية . فقيمة الفن لا تتبدى بمجرد الانتشار بين أكبر عدد من الناس ، بل تتحدد قيمته اذا ما انتشر بين أكبر عدد من الناس قوى البصيرة الفنية . فاعتراف الثقافات بفنك أهم من اعجاب العامة به . وكذا يقال عن اعتراف الثقافات فى جميع أنحاء الحياة ومناشطها المتباينة . ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا أن شهادة واحد فقط من كبار الثقافات فى أحد الفنون

تساوى شهادة مليون شخص من العامة الذين لا يعتمدون فى أحكامهم
يصدرونها الا على ما يروق لأذواقهم الفاسدة . وشاهد ذلك أنك اذا
أحصيت من يستمعون الى موسيقى بيتهوفن أو باخ أو موزارت ، وذن
لوجدتهم قلة قليلة اذا ما قارنت عددهم بعدد الذين يتابعون الاصفاء الى
الموسيقى الخفيفة أو الى الأغاني الشعبية . قلة عدد مستمعي الموسيقى
الكلاسيك لا يقلل من قيمتها ، كما أن كثرة عدد المستمعين للموسيقى
الخفيفة والأغاني الشعبية لا يرفع من قيمتها .

وكما أن الكلام - كأداة لا يصلح الأفكار والمشاعر - يتضمن جانبين
أساسيين : الجانب الأول - هو مضمون الكلام ، والجانب الثانى - هو
الصياغة الكلامية ، كذا فإن الفن يتضمن هذين الجانبين الأساسيين .
فالفنان يحمل بين جنباته مضمونا يرغب فى إيصاله الى الآخرين .
ومن جهة أخرى فإنه يتذرع بوسيلة يودى بها هذا المضمون أو المحتوى ،
ويصوغ فنه فى إطاره . والواقع أن المضمون والوسيلة متلاحمان أشد
التلاحم فى الفن ، بل انهما متفاعلان أشد التفاعل . وهذا ما يدفع بالبعض
الى عدم الفصل بين المضمون ووسيلة التعبير فى الفن . ولكن هناك من
جهة أخرى من يركزون اهتمامهم على المضمون الفنى ، بينما يركز آخرون
على وسيلة التعبير الفنى ، وقد اعتبروا الفن هو الصياغة ذاتها . فمن
يتقن استخدام الألوان يخرج فنا ، ومن يتقن اعمال يديه فى الصاصال
يصير نحاسا ، ومن يتقن استخدام الأوتار يصير موسيقارا ، ومن يتقن
تربية أحباله الصوتية يصير مغنيا . وهكذا دواليك بالنسبة لاي فن من
الفنون مهما كان .

وسواء كنت ممن يقولون بالمضمون والصيغة ، أو ممن يقولون
بالمضمون الفنى دون الصيغة ، أو ممن يقولون بالصيغة دون المضمون ،
فإنك لابد متخذ موقفا وقد حملت فى نفسك فلسفة بازاء الفن . على أن الفن
فى الواقع فى جميع الحالات هو لغة لا تقل أهمية عن لغة التخاطب .
وأكثر من هذا فإن الفن هو اللغة الانسانية التى يفهمها الناس بغير قيود
المعاني والكتات التى تقف حائلا بين لغات الشعوب . فانت تستطيع أن
تفهم عن الفنان الصينى بغير أن تعرف اللغة الصينية ، ويستطيع الانسان
اليابانى فى العصر الحديث فهم لغة فن قلماء المصريين بغير أن يكون له
علم بأبجدية هذه اللغة . فلهذا الفن تتجاوز الحدود الجغرافية وقيود
الزمان التاريخية . ان لغته هى لغة الانسان التى تنطق بلسان المشاعر
والتي تتلقفها آذان القلوب البشرية فى أرجاء الأرض وعبر الحقب
والأزمان .

المعنى الاجتماعي :

نحن نعلم أن الفنان هو انسان قبل أن يكون فنانا . والانسان لا يتربى في فراغ ، بل يتربى في بيئة اجتماعية معينة . صحيح أنه قد يتخذ موقف الثائر على البيئة وعلى القيم الاجتماعية التي أشر بها . ولكن حتى الثورة التي قد يعلنها الفنان على بيئته ، إنما هي ثورة على شيء قائم لا غناء عنه للفنان . فلكي يثور الفنان ، فلا بد من وجود شيء يثور عليه . والشئ الذي يثور عليه الفنان هو المجتمع . فالثائر هو في الواقع عاشق محتج على عشيقته . وبعبارة أخرى فإن الفنان في ثورته على مجتمعه وعلى قيمه ، يكون متعلقا به أشد التعلق ، ولا يكون في قرارة نفسه مستغنيا أو شائجا بوجهه عن قيمه . فتورة الفنان هي احتجاج على مجتمعه بسبب الركود الذي أصابه ، أو قل أن ثورته تعنى حث المجتمع على النهوض من رقاذه والتفرع بالنشاط من جديد . فشدة غيرة الفنان على مجتمعه هي التي تحفزه على الثورة ضده والنهوض باحتجاج عليه . ومهما يكن من شيء فلا أقل من أن نقول أن ثورة الفنان هي موقف يتخذه قبالة المجتمع الذي ينشأ فيه ، ولا يمكن أن نتخيل الفنان وقد اتخذ موقف الحيادية الكامل ، أو موقف اللامبالاة التامة من القيم الاجتماعية التي تشر بها منذ نعومة أظفاره .

والواقع أن الفنان يجد نفسه مشدودا في اتجاهين متعارضين : الاتجاه الأول هو ما يشيع في بيئته الاجتماعية المحلية من قيم فنية . فيكون عليه وفق هذا النوع من الجذب أن يقلد ما يشيع في بيئته وأن يكون بمثابة نسخة جديدة للنسخ القديمة التي سبقتها والتي تتمثل في الفنانين السابقين عليه والمعاصرين له . أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه الى الخارج وإلى البعيد وإلى الغريب عن المجتمع . فالفنان يجد نفسه مشدودا الى مجتمعات أخرى بعيدة عن مجتمعه . والمجتمعات الأخرى الغريبة قد تكون بعيدة عن مجتمع الفنان في المكان ، كما قد تكون بعيدة عنه في الزمان ، أو قد تكون بعيدة عنه مكانا وزمانا أيضا . فالفنان المصري مثلا قد يجد لديه رغبة في التأثر بالمجتمع الياباني فيكون مشدودا بذلك الى مجتمع بعيد مكانا . وقد يجد نفسه مشدودا الى ما كان يشيع لدى قدماء المصريين من فنون ، فيكون مشدودا الى مجتمع بعيد عنه في الزمان ، كما أنه قد يكون أخيرا مشدودا الى مجتمع قديم وغريب عن مجتمعه كمجتمع الرومان القدماء وما كان يشيع لديهم من فنون ، فيكون بذلك مشدودا الى مجتمع بعيد عنه مكانا وزمانا معا .

على أن التعارض الذي يجده الفنان في هذين الاتجاهين ما يفتأ أن

يحل ويسود التناغم في حياة الفنان الفنية . ذلك أنه يجد أن ما يكتسبه من المجتمعات البعيدة عن مجتمعه والغريبة عن قيم بيئته المحلية ، إنما يكون بمثابة مقويات ودعائم تشد من أزره في فنه المحلي . أنه يستطيع أن يتغذى على ما يستمد من عناصر غريبة يجعلها ملائمة وقابلة للهضم والاستيعاب . وبذا فإن ما يستمد الفنان من البيئات المغايرة لبيئته لا يكون لتشويه فنه البيئي المحلي ، بل يكون للتطوير به ولاشاعة الحيوية في أنحائه . وبتعبير آخر فإن الفنان بهذا النهج يكون قد اتخذ لنفسه موقفا نهجينا في فنه . فبدل أن يتوقع الفنان على فنون بيئته المحلية ، فيضم بذلك فنه ويضعف ، ويكون موقف الفنان حينئذ موقفا اجتزاليا ، فإنه باستيعابه للفنون المغايرة لفن مجتمعه البيئي يكون قد بعث روحا جديدة في فنه البيئي ، ويكون قد ساعد بالتهجين الفني على شق خط جديد ، أو يكون قد أرسى قواعد وأسس مدرسة فنية جديدة .

ولعلنا في الواقع نمرؤ الجودة الفنية التي يتسم بها فن الفنان المجدد إلى ما يعتمل في أنحائه من هضم خبري للعناصر الفنية المستمدة من فنون غريبة عن فنون بيئته المحلية ، مع وقوع تفاعل فني ، أو قل تهجين خبري بين مقومات فنه المستمد من بيئته المحلية ، وبين المقومات الفنية المستمدة من بيئات اجتماعية أخرى غريبة عن بيئته مجتمعه .

على أن بعض الفنانين قد يصابون بما يمكن أن نسميه بالانفصام الفني . فهم بدل أن يتفاعلوا فنيا بالفنون المستمدة من مجتمعات أخرى بحيث يحتفظون بالأصالة الفنية المتعلقة بالبيئة التي نشأوا فيها ، فإنهم يقتلون في أنفسهم كل المقومات الفنية المحلية الأصيلة ، بينما هم ينشطون ويغذون ويؤيدون ما استمدوه من خارج مجتمعه . وينجم عن هذا الانفصام الفني حالة اغتراب فنية ، إذ يفقد الفنان انيته ويغترب عن بيئته الحقيقية ويجد نفسه منتسبا إلى بيئة غريبة عن بيئته . فيأتي فنه امتدادا لفنون المجتمعات التي هجر مجتمعه إليها . ولقد يتعرض الفنان لما يمكن أن نسميه بحالة الترقيع الفني .

وفي هذه الحالة نجد أن الفنان لا يهضم ما يحمله في ذهنه سواء من مجتمعه أو من المجتمعات الأخرى . أنه يحمل رقعا من هنا ومن هناك . والواقع أن الفن الذي ينتجه مثل هذا الفنان لا يعدو أن يكون قصا ولصقا ، ولا يكون كلا متكاملا أو لا يكون بمثابة كائن حي يعيش في دخيلة الفنان ويعبر عنه بالآثار الفنية التي يتركها من خلال وسائل الإبانة الفنية المتباينة .

ولا شك أن الفنون — كما سبق أن قلنا — هي وسائل للتعبير لا تقل

في قدرتها على الإبانة عن اللغة . وكما أن كل لغة لها طابع معين تمتاز به من جهة ، وكما أن هناك تفاعلا مستمرا بين اللغات المتباينة من جهة أخرى . كذا يقال عن الفنون المتباينة . فكل فن هو لغة قائمة بذاتها تعبر عن الشعب الذي يصدر عنه . فالموسيقى العربية مثلا لغة يعبر بها الإنسان العربي عن مزاجه . وكما أن هناك لهجات عربية متباينة ، كذلك توجد لهجات فنية — اذا صح التعبير — يمتاز بها الفن المصري عن الفن المغربي وعن الفن العراقي وعن غير ذلك من فنون عربيه . ولقد نقول ان روح الحضارة لشعب ما من الشعوب تتمثل بالدرجة الأولى في لغتيه الأساسيتين : أعني لغته الكلامية من جهة ، ولغته الفنية من جهة أخرى .

ولنا أن نقول بالاضافة الى هذا أن فن الأمة يتطور مع تطورها . فهو يكون شامخا وقت أن تكون شامخة ، ويكون ذابلا وقت أن تكون ذابلة . وأنت تستطيع أن تستقريء من فنون أحد الشعوب القديمة ما كان شائعا لديه من عادات وتقاليد وقيم دينية . انك تستطيع ان تستقريء ما كان عليه حال المرأة والطفل لدى ذلك الشعب ، وذلك بمجرد تأمل الآثار الفنية التي تركها . ولقد لا نبالغ اذا قلنا ان المؤرخ لا يستغنى عن دراسة الفن لدى الشعب الذي يقوم بدراسته . فالفن لدى أحد الشعوب في حقبة من الحقب التاريخية هو أحد الزوايا الهامة التي يجب أن ينظر منها المؤرخ الى ذلك الشعب في تلك الفترة من تطوره .

وحتى عندما يقع المؤرخ على فترة ازدهار فنية لدى أحد الشعوب ، فإنه يسارع الى تناول تلك الظاهرة الفنية ويأخذ في مدارسها حتى يتسنى له الوقوف على أسباب ذلك الازدهار . ولقد يكون هذا المدخل الذي يتخذه المؤرخ هاديا له لاكتشاف جوانب وركائز تاريخية لم يكن يتسنى له اللقاء الاضواء عليها بغير مدرسة تلك الظواهر الفنية البارزة . ولا يستثنى من ذلك ظهور بعض عباقرة الفن المعماري أو الفن الموسيقي أو فن التصوير أو غير ذلك من فنون لدى أحد الشعوب في فترة معينة . ان المؤرخ يسارع الى مدرسة نشأة أولئك الشوامخ والقاء الضوء على المناخ الاجتماعي الذي عاشوا فيه حتى يعرف أسباب النبوغ ، ومواصفات البيئة الاجتماعية التي ترعرعوا فيها .

ولقد يشهد ازدهار الفنون في نظر المؤرخ الى ازدهار الجانب الاقتصادي لدى الأمة . ذلك أن الفنون لا تزدهر الا بعد أن يكون الناس قد حصلوا على ما يكفيهم من ضروريات الحياة . فالفن بصفة عامة هو الجانب الكمال في الحياة . فبعد لقمة العيش التي تسد الرمق وتشبع المعدة، يأخذ المرء في الشعور بجمال الحياة ، وبعد اعتمال هذا الشعور في

أنحائه ، وبعد أن يمتلك ناصية ذهنه وقلبه ، فإنه قد يعد بعد هذا إلى الانتاج الفنى . فالمعدة الجائعة لا تسمح لصاحبها بأن يتذوق الجمال ولا تسمح له بالتالى بأن ينتج فنا . وما يقال عن الفرد الواحد ينسحب بالأولى على الشعب بعمامة . فالأمة التى تعاني أزمات اقتصادية ، والتى لا يجد أبنائها ما يطمئنتهم على حاضرهم ومستقبلهم لا ينتجون فنا . فشرط الانتاج الفنى الاحساس بالذعة والطمانينة وراحة البال والاطمئنان إلى أن لوازم الحياة وضرورتاتها متوافرة ولا خوف من ضياعها . وعلى العكس من هذا إذا ما شاع الاحساس بالخطر أو إذا ما انتشر الشعور بالتبرم بالحياة أو الضجر من الغلاء والخوف من الفاقة . فالواقع أن الفن بمثابة زرع يصعب نموه فى التربة القلقة أو التربة الخشنة . انه بحاجة إلى رعاية خاصة وإلى نوع من التدليل والتسامح .

وبمناسبة التسامح ، فأننا نقول أيضا ان المؤرخ يستطيع أن يعرف ما إذا كانت الأمة التى يؤرخ لها كانت متزمتة فى قيمها أم أنها كانت متسامحة ، وذلك عن طريق ما أنتجته من فن . فالشعوب المتزمتة ضعيفة فيما تنتجه من فنون . وعلى العكس فإن الشعوب التى لا تثربص بأبنائها والتى تكفل لهم حرية التعبير عما يساورهم من مشاعر بالوسائل الفنية التى يريدونها ، لى الأمة التى تنجب فنانيين عظماء ، وهى الأمة التى يزدهر تاريخها بالتراث الفنى المخالد . وما يقال عن الفن ينسحب بنفس الصديق على الأدب . ففن الشعب وأدبه هما المرآتان اللتان تعكسان مستوى حرية الشعب فكريا ووجدانيا واجتماعيا وسياسيا .

المعنى الموضوعى :

قد يفهم البعض من المعنى الموضوعى للفن أن يكون مرتبطا ارتباطا مباشرا بالواقع الخارجى ، أو قل أن يكون الفنان مجرد مصور لما هو موجود حوله فى البيئة بحيث يكون هناك تطابق أو تماثل بين ما ينتجه الفنان وبين الواقع الخارجى فى عالم الأشياء . والواقع أن هذا المعنى الموضوعى أوسع من هذا بكثير . فالإنسان البدائي لا يرى فى الموضوعات الخارجية إلا ما يقع تحت حسه المباشر . ولكن الإنسان بعد أن وقف على الطبيعة الدقيقة فإنه اكتشف فى الموضوعات المحيطة به بعددتين أساسيتين : البعد الأول - هو البعد الأفقى ، والبعد الثانى - هو البعد الرأسى . ونعنى بالبعد الأفقى الأشياء كما تبدو لحواسنا . فأنت تشاهد الجبل وتشاهد الجبل وتشاهد السمكة . وأنت أيضا تسمع صوت الرعد أو تسمع شقشقة العصافير أو أزيز الطائرة . وأنت أيضا تلمس الأشياء.

بيديك وتتنفوق وتشتم الأشياء التي تنبعث منها رائحة • أما بالنسبة للبعد الرأسى ، فأننا نقصد به ما لا تقف عليه بأحدى الحواس مباشرة ، بل نستعين فى سبيل الوقوف عليه بالأجهزة المكبرة أو المقربة • فنحن نشاهد الميكروبات بالميكروسكوب ، وهناك أحياء صغيرة جدا تسمى الفيروسات لا نشاهدها الا بواسطة الميكروسكوب الالكترونى • وكذا يقال عن كل الأشياء التي لا نستطيع مشاهدتها أو الاستماع اليها الا بالواسطة • فأشعة الشمس تبدو لنا لونا واحدا هو اللون الأبيض • ولكن بالتحليل بواسطة المنشور الثلاثى ، وبتمرير أشعة الشمس من خلاله ، فأننا نحصل على ألوان الطيف السبعة وهي الأحمر والبرتقالى والأصفر والأخضر والأزرق والنيل وأخيرا البنفسجى •

وثمة واقع موضوعى ثالث الى جانب هذين الجانبين (الافقى والرأسى) هو الجانب الرمضى • فالتراث الانسانى عبارة عن رموز مكتوبة أو مرسومة تتعلق فى قطاع كبير منها بالواقع الموضوعى • فالعلوم المتباينة هي كتابات وتسجيلات وصور أو نماذج لما هو موجود - أو لما كان موجودا - بالواقع الخارجى • ونحن لا نستطيع أن نفعل التراث من جهة ، كما أننا لا نستطيع أن نعتبره شيئا بعيدا عن الواقع الموضوعى من جهة أخرى • وبذا فأننا نستطيع أن نضيف بعدا ثالثا للواقع الموضوعى الى جانب البعدين السابقين • وبذا يكون هناك ثلاثة أبعاد أساسية للواقع الموضوعى • فهناك البعد الأفقى من جهة ، والبعد الرأسى من جهة ثانية ، والبعد الرمضى من جهة ثالثة • فمن يطلع على كتاب يتضمن بعض الرسوم للحفريات المتعلقة بكائنات حية منقرضة ، انما يكون بذلك ياحشا أو واقفا على جانب من الواقع الموضوعى بالرغم من أن تلك الحفريات لا تشير الى كائنات حية موجودة بالفعل • ونفس الشيء يقال عن مشاهدتك لأحد الأفلام السينمائية عن الاسكيمو أو عن الهنود الحمر • فما تشاهده - وان كان لا يتسنى لك مشاهدته فى الواقع الموضوعى حوله - فأنك تشاهده من خلال الفيلم السينمائى الذى لا يعدو أن يكون مجرد صور تبدو لك وكأنها واقع مجسد أمامك •

وموضوع الفن يتضمن هذه الأبعاد الثلاثة • فالفنان يجب أن يقف على الواقع من حوله من خلال هذه الأبعاد الثلاثة ، وعليه ألا يجتزئ ببعد واحد منها أو ببعدين فقط مهمل البعد الثالث • ولكن قد يتساءل سائل : وما الفرق إذن بين الفنان وبين غيره من الناس ؟ أو قل ما الفرق بين الفنان والعالم ؟ اننا نعتقد أن الفرق بين الفنان وغيره يتبدى فى ناحيتين : الناحية الأولى هي الزاوية التي ينظر منها الفنان الى الواقع الموضوعى • والناحية الثانية - هي ما يقاسه الفنان بعد تلقيه للواقع الموضوعى •

فمن حيث الزاوية التي ينظر منها الفنان الى الواقع الموضوعي ، فانها زاوية انسجامية . فمطمح الفنان الاساسي هو الوقوف على ما في الواقع الموضوعي من انسياب وانسجام وتناسق وتناغم . فعين الفنان وأذناه ، بل وباقي حواسه تبحث جميعا عن التناسق في الموضوعات التي يقف عليها . على أن هناك شيئا آخر أو زاوية أخرى مكملة لهذه الزاوية الانسجامية هي زاوية التفرد . قالفنان لا يبحث عن الأشياء التي لها ما يماثلها في الواقع الموضوعي ، بل هو يبحث عن الأشياء المتفردة أو المتميزة أو التي لا مثيل لها . خذ مثلا لذلك ما شاهدته فان جوخ في رجل المتجم الذي كان جالسا بطريقة معينة فريدة . لقد وجد في ذلك الانسان شيئا فريدا يميزه من سواء من أشخاص . قالفنان لا يرسم الأشياء المتكررة أو الأشياء النمطية ، ولا يلحن الأنغام التي سبق لغيره أن قدم مثلها . انه يبحث جاهدا عن الجديد المستحدث بل انه قد يبحث عن خط جديد تماما لم يسبق لأحد أن شقه من قبل . وواضح أن التفرد معناه الارتباط بالجزئيات وليس بالكليات .

أما من حيث ما يقدمه الفنان من إنتاج فني ، فانه يكون موضوعيا ولكنه يكون في نفس الوقت مصاغاً بصياغة ذاتية . وبتعبير آخر فان الفنان يعيد تشكيل الأشياء الموضوعية وفق مزاجه الفني الخاص . فالعناصر الفنية هي عناصر موضوعية ، ولكن طهى تلك العناصر وتقديرها من جديد انما يكون بواسطة شيتين أساسيين الشئ الأول - مزاج الفنان . والشئ الثاني - المهارة الفنية التي اكتسبها . والواقع أنه على الرغم من أن الخطوط العريضة في المهارة الفنية واحدة ومشتركة بين الفنانين الواقعيين في المجال الواحد ، فان كل فنان يتسم بسمات خاصة في طريقة الأداء تميزه من سواء .

على أن هناك من الفنانين من ينسلخون عن الواقع الخارجي ويقدمون رموزا مجردة . ويتبدى هذا الانحطاد الرمزي التجريدي في مجالين : الأول - المجال الموسيقي . ذلك أن الموسيقى قد بدأت أول ما بدأت كتقليد لأصوات الرياح والأمواج والطيور ونحوها . ولكن بعد تقدم الحضارة وتقدمها فان الموسيقى صارت مستقلة عن الواقع الموضوعي استقلالاً شبه تام . أما المجال الثاني - فهو مجال التصوير (الرسم) . فبعد أن أخذ الفنانون في تقليد الأشخاص والأشياء بصورتهم بالأممهم الأصلية ، فان المصورين أخذوا بعد ذلك في الخروج عن الواقع الى المجرد . فلم يعد اهتمامهم منصبا الى رسم ملامح الأشخاص ، بل صار اهتمامهم منصبا الى تصوير الانفعالات والمواقف والصفات الشخصية التي يتميز بها

أولئك الأشخاص القدين يقومون برسمهم • على أن المبالغة في التجريد في التصوير قد حلت ببعض الفنانين التصويريين إلى اختلاق أشكال تبعده بعدا تاما عن الواقع الموضوعي ، ولا تمت له بأي صلة • لقد صاروا يعبرون عما يخالجه من مشاعر وانفعالات يجسدونها في أشكال ورسوم متباينة •

وهناك في الواقع اتجاهان متباينان ينقسم اليهما النقاد الفنيون • الاتجاه الأول - يقول أن الفنان الخلق بهذا الاسم هو الفنان الذي يرتبط بالواقع أشد ارتباط وأدوم • أما الاتجاه الثاني - فإنه يقول أن الفنان الحقيقي هو ذلك الذي ينتزع نفسه عن الواقع ويرتقى في المجردات • فكما كان الفنان أكثر تجردا من علائق الواقع ، كان أكثر أصالة وأعمق ابتكارا وأجدر بالتقدير والاحترام • وطبيعي أن يكون هناك فريق معتدل يحاول أن يوفق بين الواقع الموضوعي من جهة ، وبين التجريد والتخلص من وشائج الواقع من جهة أخرى •

على أننا نستطيع أن نوفق بين هذه الاتجاهات الثلاثة المتباينة ونجعل منها اتجاها واحدا هو الاتجاه الموضوعي ولكن بتفسيرات متباينة • فإذا كان المقصود بالاتجاه الموضوعي الأشياء التي يراد تصويرها ، فإن الفنان الموضوعي يكون ذلك الفنان المقلد لما ومن حوله • أما إذا كان الاتجاه الموضوعي يعني السير وراء طبيعة الأداء نفسه وطبيعة الخامات أو طبيعة الأدوات المستخدمة فحسب ، فإن الفنان الموضوعي بهذا المعنى يكون مركزا للذهن في الأداء نفسه وليس في أي موضوع آخر يريد نقله أو تصويره •

وبهذا المعنى الأخير نستطيع أن نقرر أن النحات يركز ذهنه في طبيعة الصلصال الذي يتناوله أو في طبيعة الحجر الذي يشكله • فهو يسير وراء طبيعة الخامات ولا يفرض عليها شيئا • أنه لا يرسم في ذهنه هدفا يريد أن يحققه في التمثال الذي ينحته • أنه يتناول الصلصال أو يتناول الحجر ثم يشكله وفق طبيعته ووفق ما جبل عليه • فالفنان هنا يسير وراء الخامات ، ولا يجعل الخامات تسير وراء أخيلته وقل نفس الشيء بالنسبة للملحن • أنه يتناول الآلة الموسيقية ويعزف عليها ، فتخرج بين يديه القطعة الموسيقية • ولا يعني هذا بالطبع أن يخلو ذهن الفنان من المعرفة الموسيقية أو من المعرفة النحتية • فخالق الفن يجب أن يكون دارسا له • ولكنه في سياق عملية الخلق لا يكون الفنان غائيا ، بل يكون بعديا • والغائي يكون قد ترسم غاية يريد تحقيقها • أما البعدي فإنه ينتج ثم يفهم بعد ذلك ما أنتجه •

فأنت إذن تفهم الفن بالمعنى الموضوعى فى ضوء اتجاه من الاتجاهين السابقين . فاما أنك تلزم الفنان بأن يحدد الصورة التى يكون عليها فنه مسبقا ، ثم يحاول انتاجها وفق ما ارتسم فى ذهنه . وهو بذلك يكون قد اقتبس فنه من الواقع الموضوعى فى الغالب أو ما يشبه ذلك الواقع الموضوعى ، واما أنك تلزم الفنان بأن يستنطق خاماته وأدوات انتاجه وأن يجرى وراء طبيعة الخامات أو طبيعة الأداة المستعملة مع افادته فى نفس الوقت من خبراته السابقة . ولعلك تكون فى الحالتين مرتبطا بالواقع الموضوعى ، سواء كان الواقع الموضوعى الذى تعنيه هو تلك الأشياء والأشخاص الذين يحيطون بالفنان ، أم كان الواقع الموضوعى الذى تعنيه هو الواقع الموضوعى المتعلق بالخامات وأدوات الانتاج الفنى التى يعمل فيها الفنان يديه .

معنى الأدب

اللفظ والمضمون :

يبدو لمعظم المثقفين أن لفظ « أدب » ليس بحاجة إلى تعريف .
والواقع أن هذا اللفظ - شأنه شأن كثير من الألفاظ الدالة على المفاهيم
المجردة - يستخدم على نطاق واسع على الألسنة والأقلام ، ولكن ما يكاد
التساؤل يدور حول فدواه أو مضمونه حتى يتضح التباين الشديد ،
بل والتناقض الخطير في استخدامات المستخدمين له . ومن ذلك أيضا
استخدام ألفاظ مثل ديوقراطية وثقافة وفلسفة وحضارة ونحو ذلك
من ألفاظ .

وعندما إرجعنا إلى المعجم الوسيط الذي أصدره المجمع اللغوي ، فإنا
وجدنا ثلاثة معان للفظ « أدب » :

المعنى الأول - رياضة النفس بالتعليم والتهذيب على ما ينبغي .

والمعنى الثاني - الجميل من النظم والنثر .

والمعنى الثالث - كل ما أنتجه العقل الانساني من ضروب المعرفة .

وبتعبير آخر فإن للأدب معنى أخلاقيا ونفسيا يتأتى للمرء عن
طريق التمرين والتليس بمجموعة من العادات المتباينة . والعادات كما هو
معروف تنقسم إلى خمسة أنواع رئيسية : هي العادات الحركية والعادات
العقلية والعادات الوجدانية الانفعالية ، والعادات الكلامية والكتابية ،
وأخيرا العادات الاجتماعية . ومن الحقائق المعروفة أن مجموع العادات

التي تتأتى للمرء إنما تشكل في الواقع القوام الثقافي لشخصيته ، أو قل تشكل اللبنة الأولى التي يقوم عليها بناء الشخصية برمتها .
فالشخص المتأدب بهذا المعنى الأول يكون قد اكتسب الجيد من العادات الحركية والعقلية والوجدانية الانفعالية والكلامية والكتابية والاجتماعية .
وبتعبير آخر نقول ان المتأدب بهذا المعنى الأول هو الشخص الذي حقق في ذاته التكامل بين هذه الجوانب الخمسة الرئيسية .

وطالما أننا ربطنا بين الأخلاق والحالة النفسية للمرء وبين الأدب جريا وراء هذا المعنى الأول ، فأننا نجد أن هذا يسوقنا الى التعرض للمعنى الثاني للأدب كما ورد بالمعجم الوسيط . فنقول ان الجميل من النظم والنثر إنما يرتبط أشد ارتباط بمن يصدر عنه النظم أو النثر الجميلان .
فواقع الأمر أن النتاج الأدبي لا يعدو أن يكون ثمرة من ثمار الشخصية المتأدبة . فقبل أن ينتج الشاعر شعره الجميل ، وقبل أن ينثر الناثر نثره الرائع ، لا بد أن يكون قد أحرز مقومات شخصية معينة نتيجة لتربيته الذاتية . فالخارج - وهو الشعر أو النثر الجميل - ان هو الا صدى للداخل ، أعنى الشخصية الحجة التي يعتدل الجمال والانسجام بدخيلتها . صحيح أن المختصين في الأدب العربي قد وضعوا شروطا موضوعية لا يكون النتاج الأدبي جميلا الا اذا توفرت به ، ولكن من المؤكد أن مثل تلك الشروط وحدها لا تكفي للحكم على الكلام بالجمال . ولعل الدكتور طه حسين يكون قد جمع أو أجمل تلك الخصائص الموضوعية بقوله في كتابه « ألوان » :

« ما زال الأصل في الكتابة كالأصل في الشعر : تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل ، للمعنى الصحيح المصيب ، والملاءمة بين اللفظ واللفظ . وبين المعنى والمعنى في كل ما يكون هذا الانسجام الخاص الذي يستقيم له الشعر والنثر في لغتنا العربية الفصحى ، مع الحرص على الاعراب ، والايثار كل الايثار للألفاظ الصحيحة التي تقرها معاجم اللغة المعروفة وحدها ان كان الكاتب محافظا غاليا في المحافظة ، أو التي جاءت في قصائد الشعر ورسائل الكتاب ان لم ترد في المجمعات ان كان الأديب سمحا معتدلا » .

فاذا كانت الشروط الموضوعية التي قدمها عميد الأدب العربي لا تضمن وحدها وصف الكلام بأنه جميل ، فأننا نجد استاذنا العقاد يضع في كتابه « مراجعات في الأدب والفنون » شرطا ذاتيا يجب توافره للأدب حتى يمكن وصف كلامه بالجمال والروعة . وذلك الشرط هو العبقرية في

نقل القارئ أو المستمع الى العالم الحي الفائض بالمعاني التي فكر فيها افلاطون وعينها الغزالي وشعر بها شكسبير وغناها فاجتر وتطلع اليها نيتشه وصورها ليوناردو واستنشق هواءها ألف الملايين ممن هم أقل حظا من هؤلاء في العبقريّة والابتكار ولكنهم اخوانهم في وطن المعرفة والادراك ، • فالعقاد يوحد اذن بين الأدب والفن ويجعلهما بمثابة عالم مستقل يستنشقه الفنان والأديب على السواء ، بل اننا نستطيع القول بأن العقاد قد انتهى في تصويره الى المعنى الثالث للأدب كما ورد بالمعجم الوسيط ، أعنى كل ما أنتجه العقل الانساني من ضروب المعرفة •

وهناك في الواقع التقاء واتفاق كامل بين العقاد وطه حسين حول هذا المعنى الثالث للأدب وذلك في قول عميد الأدب في كتابه • في الأدب الجاهل • :

« (اننا) حين نعرف الأدب بأنه ماثور الكلام وما يتصل به لتفسيره وتذوقه ، لا نقول شيئا ، أو نقول كل شيء • لا نقول شيئا اذا فهمنا مما يتصل بماثور الكلام هذه العلوم اللغوية الفنية ، فقد رأيت أنها لا تكفى لتفسير الشعر والنثر أو أعانتك على تذوقهما •• ونقول كل شيء اذا فهمنا من هذا الذي يتصل بماثور الكلام كل ما يحتاج اليه هذا الكلام ليفهم أو يذاق •• واذن فكل العلوم والفنون تدخل في الأدب • واذن فالأدب كل شيء ••• الأدب كغيره من العلوم لا يمكن أن يوجد أو يثمر الا اذا اعتمد على علوم تعينه من جهة ، وعلى ثقافة عامة متينة عميقة من جهة أخرى • »

وخلق بنا أن نضع النقط على الحروف لأن الاسراف في توسيع مجال الأدب فيه اضاءة للأدب ذاته طالما أن الأدب هو كل شيء أو أي شيء • فنقول ان كلمة أدب ، كما هو الحال في الانجليزية والفرنسية تدل على معنى عام هو كل ما كتب في موضوع ما أيا كان على حد تعبير قاموس أوكسفورد الانجليزي والقاموس الفرنسي لاروس الكبير ، كما تدل على معنى خاص هو الابداع الكلامي الذي لا يمكن درجه في نطاق علم من العلوم أو في نطاق الفلسفة • وبذا نحفظ للأدب قوامه حتى لا يذوب في خضم المعارف الانسانية المتباينة •

وواضح مما سبق ان الأدب ينقسم الى قسمين كبيرين أساسيين :
القسم الأول - هو الشعر ، والقسم الثاني هو النثر • وعلى الرغم من ان هذين القسمين متمايزان وتفصلهما بعضهما عن بعض فواصل واضحة بينة ، فالتمايز مع هذا نجد شيئا من التداخل بينهما قد حدث في

العصور الحديثة • ذلك أن بعض الحركات الجديدة في الشعر قد أخذت تناهض القوالب التقليدية التي دأب الشعر العربي على التزامها وعدم الحيد عنها • لقد أخذ بعض الدعاة في الضرب بالأوزان الشعرية عرض الحائط • انهم أخذوا يركزون الجهد على المعاني وليس على الموسيقى الكلامية • فالشعر في بعض الأحيان لا يعدو أن يكون نثرا منتقى • انه يكون تصويرا لمشاعر في كلمات معدودة أو في جمل لا ترتبط ارتباطا واضحا لمن ألف الشعر العربي التقليدي • يقول الدكتور شوقي ضيف عن هذا النوع من الشعر في كتابه « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » :

« ونحن لا ننسى ما حاوله بعض الشعراء من التجديد ، غير أن جمهورهم في الحق لم يستطيعوا أن ينهضوا بكل ما كنا نصبو إليه • فقد أهملوا - في كثير من جوانب شعرهم - الصياغة الفنية للشعر العربي ، وراحوا يستعيرون معارض تفكيرهم وشعورهم من الشعراء الغربيين ، وخاصة شعراء النزعة الرومانسية ، وبالغوا في ذلك حتى أصبحت نماذج كثيرة من أشعارهم ، وكأنها غروب من الترجمة للأساليب الغربية • ولعل من الغريب أن نقرأ منهم من ذهبوا ينادون بهجر الأساليب العربية القديمة ، ويقولون أنها أصبحت لا تلائمنا في العصر الحديث ، ونسوا أن صياغة التفكير الفني لأمة من الأمم لا يمكن أن تهجر مرة واحدة إلى صياغة أمة أخرى » •

وثمة نوع آخر من التجديد في الشعر العربي يرفضه أيضا كثير من النقاد هو الزجل ، أعنى الشعر الذي يتخذ من اللغة العامية مادة له • فالزجال شاعر يحتفل بالأوزان الشعرية ، ولكنه لا يحتفل بالفصحى ، بل يتخذ من العامية أساسا لشعره •

وبالنسبة للقسم الثاني من الأدب - أعنى النثر - فإننا نجد فيه نوعين أساسيين وجديدين قد احتلأ مكانا مرموقا فيه في العصر الحديث • أما النوع الأول فهو المسرحية • والنوع الثاني هو العلم المتأدب أو الأدب العلمي ولقد كان النثر الأدبي مقتصر في العصور السابقة على الجوانب التي تتعلق بالقيم والتعبير عن المشاعر الفردية والاجتماعية • ولكن مع تعقد الحضارة ، ومع اتصال أصحاب الأقلام العربية بأصحاب الأقلام في اللغات الأخرى واستيعابهم لآداب وحضارات الآخرين ، فإن مجالات جديدة انفتحت أمام الكاتبين •

والواقع أن المسألة لم تقتصر على تجديد المجالات النثرية التي يكتب فيها المحدثون من العرب ، بل إن تجديدا قد استحدث في الأساليب التي

تكتب بها الأعمال في المجالات الجديدة . فلقد صارت هناك ضرورات تفرض نفسها تتعلق بإستحداث ألفاظ جديدة وعبارات جديدة واستخدام لألفاظ قديمة بشكل مستحدث لم يكن القدماء على ألفة به . فثمة في الواقع تجديد بعيد المدى في النثر العربي نتيجة تنوع الثقافات المتأتية للادباء من النافرين . ولعلنا نقرر أن علم النفس بصفة خاصة قد أثر تأثيرا بعيد المدى في النثر العربي . ولكن التجديد في الأسلوب الذي يكتب به النثر قد شيب بالكثير من الأخطاء الشائعة نتيجة النقص في الرؤية ونتيجة ذبوع وسائل النشر الاعلامي .

الدوائر المتداخلة :

يقول أستاذنا الدكتور طه حسين في كتاب « الأدب الجاهلي » كما ذكرنا « ان كل العلوم والفنون تدخل في الأدب . واذن فالأدب هو كل شيء » . وهذا معناه بالتالي أن الفلسفة برمتها تقع في نطاق الأدب حيث ان الأدب وفقا لتعريفه هو ماثور الكلام . واثور الكلام يشمل المعرفة الانسانية أيا كانت ويضمنها الفلسفة .

والواقع أن الفلسفة مباينة للأدب وان كانت تتلاحم معه في قطاع مشترك ويتميز آخر نقول ان بعض الفلسفة أدب ، وان بعض الأدب فلسفة . ولكن من الخطأ أن نقول ان كل الفلسفة تقع في إطار الأدب .

ولعلنا ننصف اذا ما نظرنا الى المسألة بنظرة كلية . فنقول ان المعارف الانسانية وأيضا الفنون الانسانية متداخلة بعضها مع بعض ، بل ومتوافقة بعضها على بعض ، ولا غناء أو استقلال تاما لبعضها عن بعض . ومن هنا فلا غناء للفلسفة عن الأدب ، ولا غناء أيضا للأدب عن الفلسفة . ولكن مع هذا التداخل والتوافق بين الفلسفة والأدب ، فان للفلسفة قوامها وكنهها ، كما أن للأدب قوامه وكنهه .

وهذا يدعونا الى تحديد الخصائص التي تخص الفلسفة دون الأدب ، والى تحديد الخصائص التي تخص الأدب دون الفلسفة .

نقول أولا ان التفكير الفلسفي يستهدف التعميم والاتساع بأفق الفكر الى أوسع دائرة ممكنة . فالفيلسوف عندما يعرض للأخلاق مثلا ، فانه لا يعرض لهننا والآن ، بل يعرض لما يتعلق بأي مكان وأي زمان بازاء ما ينهجه الانسان من علاقات اجتماعية يحكم عليها بالخيرية أو الشرية ، وما يحمله من قيم تنتشر في العلاقات الاجتماعية أيا كانت .

فاهتمام الفيلسوف ينصب على الكلّيات لا الجزئيات ، وحتى عندما يعرض الفيلسوف لجزئية من الجزئيات كان يعرض بالحديث لحالة اجتماعية أو لظاهرة أخلاقية في مجتمع بعينه ، فان ذلك لا يعدو أن يكون بمثابة نقطة انطلاق يخرج من حيزها المحدود الى الحيز العام للانسانية كلها . ففيلسوف الأخلاق أو الاجتماع لا يشرع لمن حوله ، بل يشرع للانسانية كافة . وقل نفس الشيء بالنسبة لجميع المسائل التي يمكن ان يعرض لها الفيلسوف كالكون والوجود والالهيات .

وعلى العكس من ذلك فاننا نجد أن الأديب يعمل على دوائر متباينة الاتساع . فهو قد يضيق دائرة تأمله أشد التضييق فيصف حالة بعينها أو بيئة ضيقة بالذات ، وقد يعرض لجمال امرأة يحبها ، فيتغزل في جمالها ولا يعرض للجمال أيا كان وفي أي شيء يكون . ولكن الأديب متحرر في تضيق أو توسيع دوائره . فلقد يقترب أو حتى لقد يدخل في القطاع المشترك بين الأدب والفلسفة ، فينحو الى التعميم ، ولكن دخوله في ذلك القطاع المشترك المتسم بالتعميم الشديد لا يكون الا لماما ولوقت قصير ، وسرعان ما يرتد منه الى مجاله ذي الدوائر المتباينة الاتساع يعمل فيه قلمه أو لسانه .

والفيلسوف لا يعرف التلميح أو المجاز أو الاستعارة أو الكناية ، بل يعرف التصريح وفضح المستور من المعرفة . وهو لا يخفي المعاني كلها أو بعضها ، ولا يخفف من وقع الالفاظ أو العبارات ، ولا يترك لتأمل كلامه استشفاف ما وراء المستور ، ولا يستخفم الكلمات ذات الألفاظ من المعاني المتباينة ، ولا يهمل التناقض فيما يقول حتى يستهوي القارئ أو المستمع بمليح الكلام ورائعه ، بل هو يقصد الى المعنى بأسلوب تلغرافي لا هم له سوى الابانة عن المعنى . ولذا فانك تجد الفيلسوف يقدم المضمون في أضيق حيز بغير أن يستميل قارئه أو سامعه للقراءة أو الاستماع . المهم عنده أن يطرح الحقيقة كموضوع متجرد عن ذاتيته . ولكانه يقول ان ما أقوله يجب أن يقوله جميع الناس بغير استثناء .

وبتعبير شامل نقول ان الفيلسوف يهتم بالمضمون أولا ، ولا يكون اهتمامه بالشكل الا لخدمة المضمون . فاللغة عنده لا تعدو أن تكون أداة لا تقصد لذاتها ، ولا يمكن أن ترجح أهمية المضمون . وهذا الموقف الذي يتخذه الفيلسوف ملزما نفسه به يخالف في الواقع موقف الأديب الذي يهتم بالشكل والمضمون جميعا ، بل الذي قد يرجح كفة الشكل على كفة المضمون في بعض الأحيان . فالشاعر التقليدي مثلا يرجح كفة أصول

التعبير الشعري على ما يمكن أن يعرض له من موضوعات تهز وجدانه
وتدفع به الى قرض الشعر .

وأخيرا فإن الفيلسوف يقدم دائما الجديد من المضامين ، ولا يعيد
تقديم ما قلعه غيره . فالفيلسوف الخلق بهذه التسمية ليس السارد
لما سبقه غيره اليه من فلسفات . انه اذا فعل ذلك يكون عندئذ مؤرخا
للفلسفة وليس بفيلسوف . أما الأديب فليس عليه حرج اذا هو عرض
لنفس الموضوعات التي عرض لها غيره . وأكثر من هذا فلا حرج على الأديب
اذا هو عرض لنفس الموضوع التي سبق له أن عرضه على الناس طالما
يصيغه في صياغة جديدة ويلبسه ثوبا جديدا . فكثيرا ما عرض الشعراء
العرب للخمر والنساء وللشجاعة والنزال وللبكاء على الاطلال وللمديح
والهجاء . ولسوف تظل كثير من الموضوعات التي يطررها الأدباء حية على
السنة وأقلام الأدباء ما بقي الانسان على هذه البسيطة .

فالأدب يفيد من الفلسفة ولكنه لا يستوعبها في نطاقه . وشأن الأدب
بازاء الفلسفة كشأنه بازاء أى علم من العلوم ، أو أى فن من الفنون .
فهو يده ذراعه ليقطف وردة من هنا وزهرة من هناك . على ان أهم المهم
بالنسبة للأديب هو استيعاب ما يقطفه بحيث يحيله نسيجا في قوامه
الثقافي ، فيأتى أدبه مركبا جديدا وقد تفاعلت الجزئيات المقطوفة من
شتى المعارف والثقافات الانسانية قديمها وحديثها بعضها مع بعض .
فتلك الجزئيات تتفاعل مع شخصية الأديب الثقافية فتوفر له النمو
والفتح من دخليته ، فيأتى انتاجه خصبا عميقا بلا هلهلة ولا تمزيق ،
وبلا انتقاء شعورى لعنصر معين من هذا العلم أو ذاك ، أو من هذه الفلسفة
أو تلك .

وهنا يؤدي بنا في الواقع الى النظر الى الأدب باعتبار أنه مجموعة
كبيرة في الدوائر المتداخلة . فالأدب ليس كالكيمياء مثلا . فالكيمياء
- وان تداخلت دائرتها بعض التداخل مع بعض العلوم مثل علم الفيزياء -
فإنها بصفة عامة ذات دائرة مستقلة الى أبعد درجة ممكنة . فهي علم قائم
بذاته ، ولا يعتمد في وجوده كقوام ذاتي على العلوم الأخرى . أما الأدب
فإنه لا غنى له عن العلوم والمعارف الأخرى . على أن الأديب يستطيع أن
ياخذ مقومات أدبه من أى معرفة أو من أى خبرة أيا كانت . فهو ياخذ من
معين اللغة ومن معين الفلسفة ومن معين التاريخ ومن معين العلوم الطبيعية
بل ومن علوم الأحياء والطب ومن شتى العلوم والمعارف ، بل ومن شتى
الخبرات والأحداث أيا كانت . فالأديب لا يستنكف من أن يكون عالة على

أى خبرة انسانية • انه يتشوف الى الخبرات أينما تكون وعند من تكون •
انه قد يستمع الى قصة حب أو الى حادثة انتقام وقعت فى قرية فيجد
فيها بغيته • ولقد يجد الأديب فى خرافة من الخرافات مادة لأدبه • من
ذلك مثلا ما تشاهده فى قصة قنديل أم هاشم ليحيى حقى • ولقد يجد
الأديب مادته فى اسطورة ما كما وجد شكسبير مادة مسرحيته هملت فى
اسطورة سابقة شاعت فى الدانمرك •

ولسنا نغالى اذا ما قلنا ان الأدب لا يختص بدائرة مستقلة تتداخل
فى بعض انحاءها مع دوائر أخرى ، وانما نقول ان الأدب هو محصلة
تداخل مجموعة كبيرة من الدوائر المتباينة • وطبعى أن تكون تلك
الدوائر المتداخلة بعضها مع بعض متباينة أشد التباين من أديب لآخر •
فلقد تجد أحد الشعراء لا يستمد مقومات شعره الا من دائرتين اثنتين :
احدهما دائرة اللغة العربية التى نشأ عليها وتربى على لسانها ، والدائرة
الثانية هى دائرة الأحداث والوقائع التى تهز وجدانه وتستحثه لقرض
الشعر والتعبير عن مشاعره المهتزة بالطرب أو الحزن ، أو بالغضب ،
أو بالارتياح والطمأنينة أو بالأمل أو باليأس أو بغير ذلك من مشاعر •
وفى مقابل هذا الشاعر ذى الدائرتين اليتيمتين ، نجد أديبا آخر كالعقاد
أو طه حسين وقد تداخلت فى أفق حياتهما العديد من الدوائر • نذكر منها
دائرة اللغة ودائرة الأحداث والوقائع ، ودائرة التاريخ ودائرة الفلسفة
ودائرة اللغة الأجنبية (وهى الانجليزية عند العقاد والفرنسية عند طه
حسين) ودائرة الفن ودائرة السياسة ، ونحو ذلك من دوائر كثيرة متباينة
ومتداخلة ، بل ومتفاعلة بعضها مع بعض أشد التفاعل •

ولكن عدم تعيين دائرة للأدب لا يعنى أن الأدب بلا قوام وبلا استقلال •
ولكن الذى نقرره بالتاكيد هو أن تلك الدائرة الخاصة بالأدب تنشأ
كمحصلة للدوائر التى تتدخل فى حياة الأديب • فهى دائرة بعيدة وليست
دائرة مسبقة • فلو أن توفيق الحكيم كان رجل قانون فحسب كما بدأت
حياته كوكيل للنيابة ، لكانت دائرته إذن محددة وهى دائرة القانون •
ولكن دائرة توفيق الحكيم كأديب لم تتحدد الا بعد أن تداخلت دوائر متباينة
ومتعددة وتفاعلت فيما بينها بحيث تاتى عن تداخلها وتفاعلها محصلة
معينة هى كينونته كأديب • وما يقال عن توفيق الحكيم الأديب ينسحب
بنفس الصلوق بأزاء جميع الأدباء وبذا يكون الأدب هو محصلة الدوائر
المتداخلة فى شخصية وحياة الأديب الثقافية والروحية •

الادب كحرفة :

يتكون الأدب من جانبين أساسيين : الجانب الأول - هو مضمون الادب ، والجانب الثانى - هو الصياغة الأدبية التى تعتمد على الفنون الأدائية التى اكتسبها الأديب وتمكن منها . وطبيعى أن تكون الصناعة التى نمرس بها الأديب هى صناعة الكلام ، سواء كان كلاما مكتوبا أم كان كلاما منطوقا

وهناك فريق من نقاد الادب يعتقدون أن الأدب يتمثل أولا وأخيرا فى هذا الجانب الثانى ، أو بتعبير آخر فإن هذا الفريق من النقاد ينكرون وجود المضمون الأدبى . ولعلمهم يعتقدون أن الادب كالموسيقى من حيث أن المضمون الموسيقى والصياغة الموسيقية هما وجهان لعملة واحدة . فليس اذن فى الأدب - جريا وراء هذا الرأى - سوى الصناعة الأدبية . فالأديب هو الشخص الذى يصطنع فنون الأدب ويمارسه ، ويعترف بفنونه المتباينة . وثمة مجموعة من البراهين التى يسوقها أصحاب هذا الرأى نستطيع تلخيصها فيما يلى :

أولا - أن الأدب كصياغة انما يعتمد على التمرين المستمر ، ولا يعتمد على ما يقوم الأديب بقراءته وتحصيله . فالإبانة الأدبية شأنها شأن فن العوم . وطبيعى أننا نقول ان فن العوم ليس له مضمون ، بل ان مضمونه هو ذاته كيفية القيام به . فالمضمون الذى قد يزعم السباح أنه قد حمله فى رأسه هو ذاته طرائق العوم ، أو الفنون التى تقبل التطبيق ، أو هى ما يمكن أن يقال عن كيفية القيام بالعموم وما يقال عن العوم والادب يقال عن جميع الفنون الأدائية المتباينة .

ثانيا - ان المرء مهما قرأ وحصل فانه لا يصير أديبا . فالأدب يعتمد على الموهبة ، والموهبة الأدبية تسير جنباً لجنب مع التمرين المستمر على فنون الإبانة وفنون التعبير الأدبى المتباينة . فالشاعر - وإن درس فنون قرض الشعر - فإن دراسته لتلك الفنون ليس لها الفضل فى خلقه كشاعر . فهو شاعر قبل وقوفه على فنون قرض الشعر . فالموهبة الشعرية مفطورة فى الشاعر وليست مضافة اليه اضافة . صحيح أن الموهبة تحتاج الى ما يعمل على صقلها وتغذيتها بالمناسبات من الخبرات والمعارف ولكن تلك التغذية والرعاية لا يخلقها الشاعر ، بل يعملان فقط على تحسينه وتجويد شعره .

ثالثا - لقد تعمل المعرفة على افساد طبيعة الشاعر . ذلك أن الشاعر

الذى يفرض حتى تذييه فى فرع متخصص من المعرفة قد يتصرف عن الشعر الى ذلك العام ، وقد يفقد قدرته الشعرية تماما وهذا فى الواقع هو ما حدث لشخصيات كثيرة بدأوا حياتهم بقرض الشعر ، ولكن انخراطهم فى سلك معارف متخصصة ، قد أزاحهم بعيدا عن مجال الشعر ، وجعلهم ينخرطون فى مجال التخصص الذى وجهوا اليه اهتمامهم .

رابعاً - وهناك فى الواقع من يقولون لنا ان بساطة الخبرة التى لا يعمل الشاعر على تعقيدها تجعل شعره عذبا غير متكلف . أما الشاعر المتجذلق أو الشاعر الذى يحمل معرفة دقيقة يحاول نقلها الى متذوقى شعره ، فانه يصير ثقيلًا على الأسماع ، وبعيدا عن أذواق الشعب . ولعل الشاعر أو الناثر قد يفقد كثيرا من الحس والالهام اذا هو حمل فى ذهنه أحمالا ثقيلة من العلم والمعرفة . ولقد تكون حلاوة الشعر فى بساطته وفى التعبير بغير تكلف عما يدور بخالد الشاعر على نحو فطرى بغير تكلف ، وبغير حذقة أو تعمق كثير .

خامساً وأخيراً - فان أروع ما يشتمل عليه الأدب ليس المضمون ، بل الصياغة . فالأديب شأنه شأن الفنان - من حيث ان عظمة انتاجه لا تنبدى فى المضمون بل فى الصياغة والسياق . فاذا أنت أخذت كتابا مثل كتاب الأيام لعله حسين ولخصته بأسلوب يعبر فقط عن المضمون الفكرى فيه ، أو اذا سقته فى عناصر ، فانك لا تجده اذن كتابا قيما . فما ينوطه بالقيمة الأدبية هو الصياغة وما يقدم فيه طه حسين من أسلوب رشيق . وما يقال عن هذا الكتاب ينسحب بازاء أى انتاج أدبى مهما كان . فالأديب اذا تناول حادثة تاريخية كمذبذبة دنشواى وقدم اليها شعرا أو نثرا حولها فيجب ألا نحاسبه على ما صاقه فى شعره أو نثره من حقائق تاريخية . فالأديب يحاسب على الصياغة وعلى مدى براعته فى التأثير الجمالى فى وجدان القارئ أو السامع فقطعة الشعر أو قطعة النثر الأدبى ليست مما يقاس بما يتضمنه من حقائق أو عناصر أو معلومات ، بل تقاس فى ضوء ما تتضمنه من مقومات جمالية وبما تنم عليه من براعة فى الصناعة الأدبية .

على أن هناك من يعترضون على هذا الاتجاه فى تفسير الأدب بالصياغة فقط ، ويؤكدون أن الأدب الخلق بالتقدير والاعجاب ليس الأدب الذى يعتمد على الشكل ، بل هو الأدب الذى يعتمد على المضمون . ويقدم أصحاب هذا الاتجاه براهينهم التى تؤيد موقفهم على النحو التالى :

أولاً - ان المضمون الأدبى يختلف عن المضمون الواقعى . ولكن هذا لا يحول دون القول بأن المضمون فى الأدب له أهمية قصوى . فليس الأديب

اليوم هو ذلك الذى يتناول أى موضوع أو أية عاطفة أى واقعة اجتماعية بل هو ذلك الشخص الذى يتناول مضمونا جديدا . وحتى اذا تناول الأديب مضمونا سبق لغيره أن طرقه ، فإن عليه اذن أن يتناوله من زاوية جديدة لم يسيقه أحد اليها .

ثانيا - ان الأدب فى العصور الحديثة لم يعد مجرد تعبير عن عواطف تجيش فى الصلور ، بل صار يتناول ثقافة العصر بشكل حضارى حديث . وليس ما يمنع أن يكون الكتاب الواحد كتاب تاريخ مثلا من جهة ، وكتاب أدب من جهة أخرى ، أو يكون كتاب فلسفة من جهة ، وكتاب أدب من جهة أخرى . أو كتابا عن الفن أو التربية الفنية من جهة ، وكتاب أدب من جهة أخرى . وأكثر من هذا فإن الكتاب الواحد قد يكون كتابا علميا فى فرع ما من فروع العلم الطبيعى من جهة ، وكتاب أدب من جهة أخرى . ومن الكتب التى شاعت حديثا كتب العلم المتأدب ، أو كتب الفلسفة المتأدبة .

ثالثا - ان الأديب الحديث لا يقاس بمدى ما يتمتع به من قدرة على الصياغة الموسيقية فيما يسوقه من كلام مكتوب أو منطوق ، بل تقاس قدرة الأديب بمدى دقته فى استخدام الكلمات ، بل وبمجموع المفردات التى يجوزها ، أعنى حجم القاموس اللغوى الذى يتمتع به . فخصوبة لغة الأديب من جهة ، ودقته فى استخدام المصطلحات والتعبيرات الفنية فى المجالات المتباينة من جهة أخرى هما المعياران الأساسيان اللذان يجب أخذهما فى الاعتبار عند نقد الأديب قبل أن نقيس قدرته الموسيقية التى يشيعها فى كلامه .

رابعا - لقد تساوقت رقعة الأدب مع رقعة الثقافات الانسانية . فلقد صارت الترجمة مثلا ميدانا من ميادين الأدب . ونستطيع أن نقول ان الأدب قد شمل ثلاثة قطاعات أساسية هى قطاع المعارف الانسانية من جهة ، وقطاع الخبرات الاجتماعية من جهة ثانية ، وقطاع الاحاسيس والانفعالات البشرية من جهة ثالثة .

خامسا - لقد اتسع الكثيرون بمعنى كلمة أدب ، فصارت جميع الكتابات وجميع مناحى التراث داخلة فى نطاق الأدب . وحتى ما يكتب فى علم متخصص كالكيمياء أو الفلك أو الجيولوجيا انما يعتبر من صميم الأدب . فيقال عن أى فرع من فروع العلم أن مادته أدب . فإذا أنت كشفت فى القاموس الانجليزى أو الفرنسى عن كلمة Literature فانك ستجد معناها كل ما يكتب حول موضوع ما من الموضوعات أو فى نطاق أى علم من العلوم أيا كان . وبهذا المعنى الواسع فإن جميع

كتابات الفلسفة والعلوم المتباينة بل وجميع الكتابات في السحر والتنجيم
والخرافات أدب .

وعلينا أن نتخذ موقفا محددا لأنفسنا بإزاء هذين الاتجاهين السابقين .
علينا أما أن نقول ان الأدب هو حرفة تتصل بالشكل دون المضمون ،
وأما أن نقول ان الأدب هو مضمون وصياغة في نفس الوقت .

إننا نميل الى القول بأن الأدب يجب أن تكون له شخصيته المستقلة
عن سائر العلوم والمعارف . فنحن في عصر يتسم بتحديد الألفاظ بحيث
لا نطلق اسمين على الشيء الواحد . فالكتاب الواحد أما أن يكون فلسفة
وأما أن يكون أدبا . ولا يصح أن يكون فلسفة من ناحية ، وأدبا من
ناحية أخرى . ولقد نقول ان الأدب هو ما لا يمكن وضعه تحت معرفة ما من
المعارف أو تحت علم ما من العلوم . انه كما قلنا محصلة الدوائر المتباينة
من المعارف والعلوم والثقافات . فلقد قلنا في الموضوع السابق ان الأدب
لا يختص بدائرة بالذات ، بل هو صدى للدوائر المتباينة التي يهتم بها
الأديب . فالأديب يتفاعل مع الدوائر المتباينة ، وبعد تفاعله تنشأ له
دائرة هي دائرة الأدب . ودائرة الأدب هي دائرة بعدية وليست دائرة
مسبقة كما قلنا . فالأدب إذن هو حرفة ولكنه ليس حرفة يدوية ، بل
هو حرفة ذهنية انتاجية . فانت كاديب عندما تحترف بحرفة الأدب ،
فانك تتحكم في فنون الإبانة اللغوية التي تدرست بخطوطها العريضة ،
ولكنك بعد أن تمكنت منها ، فانك صرت متحكما فيها ومسيطرا عليها
ومروضا لمعضلاتها .

الأدب كنه.وير للخاص :

إذا كانت الفلسفة تصور ما هو عام ، فان الأدب يصور ما هو
خاص . صحيح أن الأديب الخليق بالاعتبار والاحترام يجب أن يتسم
بنظر ثاقب وبفكير عام وشامل ، ولكن هذا لا يتناقض مع حقيقة الأدب
من حيث انه تصوير للخاص وليس تصويرا للعام . ولعل الأديب يشبه
العالم في معمله من حيث تناوله للمفردات الجزئية لكي يخرج منها بقانون
عام . ولكنه وان تفرع بالمنهج الاستقرائي فانه لا يتفرع بأي حال من
الأحوال بالمنهج القياسي . فهو يستمر في تناول الجزئيات والخصوصيات
لكي يستقرئها ويستنتقها ويخرج من نظراته الجزئية الى قواعد شاملة
وخلاصات عامة . ولكنه لا يضع في اعتباره قوانين عامة ويخضع الحالات
الجزئية أو الخاصة لها . فهو يتناول بالوصف مثلا احلى القرى أو

يتناول بالتحليل خصائص إحدى الشخصيات الفريدة . ولكنه برغم معرفته أو برغم توصله نتيجة لتناوله لتلك القرية أو لتلك الشخصية الى نتائج عامة تتصل بالقرى الأخرى أو بالشخصيات الأخرى ، فإن أهم ما يهتم به ليس العناصر أو المقومات المشتركة بين القرى أو بين الشخصيات المتباينة ، بل إن أهم ما يهتم به هو تلك الفرائد أو تلك الاستثناءات أو تلك الخصائص غير المتكررة التي لا تشترك فيها القرية التي يتناولها أو الشخصية التي يصفها مع غيرها من قرى أو من شخصيات .

ولكان الأديب يبدأ دائما بالجزئيات ، ولكنه بعد تلك البداية ينشعب في عمله الى شعبتين أو يسير في طريقين . الطريق الأول - هو التعميمات التي ينتهي اليها من المقارنات التي يعقدها بين التشابهات أو بين المتباينات . فهو يصل الى خلاصات حيث يصنف الأشياء أو الأشخاص أو الأحداث أو الفئات في ضوء المقارنات التي يعقدها ، في ضوء الدراسات التي يجريها ، بل وفي ضوء ما يقوم بتأمله من أفكار وعواطف وانفعالات . أما الطريق الثاني - فهو إبراز الاستثناءات أو الشواذ من الأشياء والأشخاص والعلاقات . فهنا يكون على الأديب أن يبرز حقيقة هامة مؤداها أن كل كائن من الكائنات التي تشترك بعضها مع بعض في خصائص مشتركة ، إنما هو في نفس الوقت كائن فريد ، أو هو عالم مستقل ومتمايز من العوالم الأخرى التي تشابهه . فكل طفل - وإن كان يشترك مع باقي الأطفال الواقعيين في إطار منه في مجموعة من الخصائص الجسمية والوجدانية والعقلية المشتركة - فإنه في نفس الوقت يشكل كيانا مستقلة وفريدة بحيث نستطيع أن ننظر اليه في حد ذاته وباعتباره عالما له استقلاله وفردانيته . فالفردانية تهم الأديب بدرجة تفوق بالفعل الدرجة التي تحتلها الخصائص المشتركة بين الكائنات .

ولقد نقول ان الأديب هو شخص يقسم الناس والأشياء والأحداث الى فئات ، ولكنه قد يتسع بالفئة الواحدة حتى لقد تشمل النوع أو حتى الجنس (والجنس أوسع نطاقا من النوع) ، كما أنه من جهة أخرى قد يضيق نطاق فئاته التي يتناولها بحيث يجعل من كل فرد أو من كل شيء أو من كل حادثة فئة لها استقلالها التام تماما . والواقع أن الأديب يهتم بالفئات الفردية أكثر من اهتمامه بالفئات الواسعة ، أعني الفئات التي تضم كل فئة منها نوعا أو جنسا . ذلك أن الأديب يهتم بالخاص أكثر من اهتمامه بالعام .

على أن الأديب لا يقتصر على تقديم صورة تطابقية مع الجزئية أو مع

الحالة الفريدة التي يقع عليها • انه يضطلع في الواقع بمجموعة من العمليات الأدبية المتباينة التي نستطيع أن نوجزها فيما يلي :

أولاً - ان الأديب يركز على جانب معين من تلك الجوانب التي يتعمق بها الفرد أو الشيء المتفرد أو الحادثة أو العلاقة المعينة • ولعل الأديب يكون في موقفه هذا كموقف الرسام الكاريكاتوري الذي يبرز أنف أحد الأشخاص يكون أنفه كبيراً ومتضخماً نسبياً ، فيرسمه بأنف بارز ومنفتح أشد الانتفاخ • فالمبالغة التي تبدو في الرسم الكاريكاتوري - سواء بالتضخيم أو بالتصغير أو بالتقصير أو بغير ذلك من مبالغات - إنما تدل على القاء كثير من الضوء على خاصية معينة في الشخص أو في الشيء • فالأديب يلقي بالضوء على الفرد أو الشيء أو الحادثة أو العلاقة لإبراز خصيصة معينة يعلنها على الملأ ويشير إليها بنوع من التأكيد •

ثانياً - ان الأديب يكون حراً في تقديم عمله متحرراً من الترتيب الزمني • فلقد يتناول سيرة بطل ما ابتداء من يوم وفاته أو قتله أو استشهاديه ويرجع القهقري حتى يصل إلى مولده أو إلى مسقط رأسه • فالتعبير الأدبي والحرية التي يستمتع بها الأديب تأتي عليه أن ينهج نهج المؤرخ الذي يتناول أبطاله أو الفترة التي يؤرخ لها حسب ترتيب الحوادث أو مراحل النمو بدءاً بالطقولة وانتهاء إلى الشيخوخة بالنسبة للأشخاص الذين يعرض لهم • وأكثر من هذا فإن الأديب يستطيع أن يضبط بعض المراحل أو بعض الفترات في حياة البطل أو في حياة الأمة ، وقد يحذف ما يرغب في حذفه من مواقف أو حوادث حسبما يريد ، ولا تثريب عليه في ذلك • ذلك أن حرية الأديب واسعة جداً وهو لا يتقيد بالأصناف التي تكبل بها حرية المؤرخ •

ثالثاً - ان الأديب يستطيع أن يملأ الفجوات التي يستشعرها في حياة أبطاله • انه يستطيع أن يتخيل طقولة أحد أبطاله السعيدة أو التعمسة بما يريده لها وبما يرغب في استخدامه من أوصاف ، بل انه يستطيع أن يضيف شخصيات لم تكن موجودة أصلاً ، كما يستطيع أن يجري أحداثاً يخلقها بفنه الغرامي لم يفه بها أبطاله بالفعل • وليس هذا مما يعيب الأديب ، بل انه لما يميزه • ذلك أن الصديق الأدبي يختلف عن الصديق التاريخي • فالصديق الأدبي هو مطابقة الأديب في تعبيره مع ما يتبدى له من أخيلة حول البطل أو الأبطال أو العدو أو الأعداء الذين يتناولهم في قصصه أو شعره •

رابعاً - كثيراً ما يضيف الأديب صفات أو خصائص أو اتجاهات أو

مواقف أو تصرفات يخبىء وراءها مشاعره أو اتجاهاته السياسية . خذ مثالا لذلك قصة « المعذبون في الأرض » التي قلم فيها طه حسين آراءه ومواقفه واتجاهاته السياسية ولقد يلتمس الأديب قصة تاريخية حقيقية وبها شخصيات عاشت بالفعل ، ولكنه يكسب القصة مغزى أخلاقيا أو سياسيا خاصا حسبما تمليه عليه اتجاهاته ونزعاته .

خامسا وأخيرا - فلقد يسقط الأديب مكبوتاته النفسية للا شعور - بغير قصد منه وبطريقة لاشعورية لا يقصدها ولا يدركها - على أبطاله . انه قد يجعل أحد أبطال قصته يقتل بريئا او يتصرف تصرفات معينة خارجة على العيم الاجتماعية أو الأخلاقية ؛ ويكون في الحقيقة هو صاحب تلك التصرفات أو المواقف ولكنه لم يكن ليستطيع أن ينفذ ما يجول بخاطره في الحياة ، فحمل أحد أبطاله في القصة «سئولية القيام بما عجز هو عن القيام به . وقد يحس الأديب بالذنب فيؤذي أحد أبطال قصته ويكون الشخص الذي يتلقى الإيذاء رمزا اليه في الحقيقة . ولقد تصل الأذية التي تلحق بشخص ما في قصته الى حد قتله . ويكون القتل الحادث في القصة بمثابة انتحار مقنع من جانب المؤلف . فبدل أن ينتحر «وُلّف القصة في الواقع ، فانه يقتل البطل في قصته كبديل وكفاد له . فهو يعاقب نفسه المتمثل في بطل قصته كبديل عنه بدل أن ينتحر وينهى حياته .

وعلينا أن نقرر أن تصوير الأدب للخاص ليس تصويرا استاتيكيًا ، بل هو تصوير ديناميكي . فالعناصر الجزئية التي يقع عليها الأديب ويقوم بتصويرها ليست منفصلة أو ليست مبعثرة لا ترتبط بالجزئيات الأخرى ، بل انها في الواقع تتحرك وترتبط بسواها بوشائج متينة . فما يصوره الأديب بقلمه ليس مجرد لقطات متفرقة لما يقع عليه حسه ، بل ان ما يصوره عبارة عن سلسلة متصلة من الأحداث والوقائع المستمرة أبدا . فهو عندما يعرض لحادثة أو عندما يصف شخصية ، فان وصفه لا يكون منتهيا عند حد الوصف والتقرير ، بل يكون وصفه في سياق أحداث سبقت وأحداث تلت وصفه . وهذا لا ينطبق على الأدب القصصي فحسب بل ينسحب أيضا بازاء الشعر والنثر الفني وجميع فنون الأدب .

ولا شك أن نوعية الجزئيات التي يقوم الأديب بالتركيز عليها انما تشير الى فنه الأدبي . خذ مثالا لذلك شارلز ديكنز في قصصه . انه يأخذك الى وصف دقائق الموقف بحيث لا يترك جرة كانت ملقاة على الأرض أو قطعة كانت منكشمة الى جانب أحد السجناء ، بل انه يصف لك الرائحة

الربطية التي كانت تشيع في أحد الأزقة بحيث تنتقل معه الى جو قصصه .
واذا قارنت ديكنز بتولستوى فانك ستجد الأخير يجري بك جريا في
وصفه . فهو لا يكاد يقف بك في مكان واحد . ولعله يسارع الى وصف
أنماط من البشرية يمثل لها ببعض الشخصيات ، ويهمل أن يصف لك
ما يتعلق بالشخصيات أكثر من اهتمامه بوصف الأماكن . والواقع أن
النقاد ومؤرخي الأدب يعملون الى تقسيم تاريخ الأدب الى مراحل تبعا لما
تمناز به كل مرحلة من خصائص أدبية . على أن الأدب يظل في جميع
العصور وبالنسبة لجميع الأدباء بمثابة تأكيد على الخاص وتصوير له .
وكما قلنا فإن الأديب وإن كان يهتم بتصنيف الناس والأشياء والأحداث
الى فئات ، فإنه يركز بالدرجة الأولى على الفئات الفردية لابراز الفروق
الفردية الجوهرية التي يتسم بها الأفراد من الناس والأشياء والأحداث .

الأدب كتعبير عن واقع اجتماعي :

إننا لا نستطيع أن نتخيل انسانا بلا مجتمع ، كما أننا لا نستطيع
أن نتخيل مجتمعا بلا أفراد . ذلك أن الفرد والمجتمع هما بمثابة وجهي
عملة واحدة كما يقول جون ديوى . والواقع أن المجتمع ليس خارج
الأفراد فحسب ، بل هو بالخارج والداخل معا . فنحن نخالط المجتمع
كواقع خارجي من جهة . كما أننا نحيا بالمجتمع الذي يعيش في داخلنا
من جهة أخرى . فالواحد من الناس يولد كائنا بيولوجيا ، ولكنه لا يلبث
أن يستحيل الى كائن اجتماعي ، وذلك بعد أن يتكون لديه جهاز نفسي
اجتماعي هو ما أطلق عليه سigmund فرويد اسم الأنا الأعلى . على أن الأمر
في تفسير الأنا الأعلى يجب ألا يقتصر على كونه رقيقا يحول بيننا وبين
الآتيان بما يغضب المجتمع ، بل أن حقيقة ذلك الأنا الأعلى أشمل من ذلك
بكثير . فنحن نتحرك ونفكر ونعطف بالمجتمع وبما اكتسبناه من معايير
معملة في أعماقنا . ولعلنا لا نغالي إذا ما قلنا أن المتبقي لدينا كأفراد من
ذواتنا الفردية لا يكاد يشكل سوى جانب ضئيل جدا من وجودنا ، أو
قل أن الجانب الفردي المتبقي لنا في ذواتنا الفردية لا يعلو أن يكون
مقوما بيولوجيا فسيولوجيا ضئيلا . أما الفكر والعاطفة والأداء ، فإنها
جميعا اجتماعية بمعنى الكلمة .

ولعلنا لا نذهب شططا إذا ما قلنا أن الأدب هو صورة معبرة تعبيرا
حقيقيا عن المجتمع الذي يحيا فيه الأديب والذي تربى في أحضانته منذ
نومة أظفاره وقد تفاعل مع مقوماته المتباينة . ولا شك أن أداة التعبير

الأدبي - أعنى اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة - هي أداة اجتماعية أولا وقبل كل شيء . فلولا المجتمع ننشأ فيه لما كانت لنا لغة . ولولا اللغة لما استطاع الإنسان أن يبين عن أفكاره وعواطفه . وأكثر من هذا فيجب ألا ننظر إلى لغة الأدب باعتبار أنها قوالب نفرغ فيها أفكارنا وعواطفنا ، بل يجب أن ننظر إلى اللغة باعتبارها مركبا ومزيا تتجسد الأفكار والعواطف من خلاله . فالثنائية التي ينظر بها عادة إلى اللغة الأدبية ، باعتبار أن أحد قطبيها هو الصياغة الكلامية ، بينما يكون القطب الآخر هو الفكر والعاطفة ، إنما هي تصور خاطيء للغة . فاللغة مركب كالمركب الكيميائي لا نستطيع أن نميز فيه المقومات التي يتركب منها . فكما أنك لا تستطيع أن تميز في الماء أحد الغازين اللذين يتركب منهما ، فنقول إن هذا الجزء هو أوكسجين ، وأن ذاك أيديروجين ، كذلك فانك لا تستطيع أن تقول في الأدب إن هذا لغة وإن ذاك فكر أو عاطفة . فإذا ما استطعت أن تعزل اللغة عن الفكر والعاطفة ، في الأدب ، فاعلم إذن أن التركيب لم يكتمل وأن الكلام الذي تحكم فيه بمثل هذا التمايز بين اللغة والمضمون لم يرتفع إلى مستوى الأدب . فلكي يكون الكلام أدبا ، فإنه يجب أن يكون مركبا لا مزيجا .

فهذه النظرة التركيبية إلى اللغة ، فأننا نستطيع أن نقرر أن اللغة - وهي أداة اجتماعية - ليست مجرد وسيلة ، بل هي أيضا غاية . والواقع أن مشكلة الغاية والوسيلة من المشكلات التي دأب الناس على تناولها . على أن الحل الصحيح لهذه المشكلة هو الحل التوفيقى بين هذين المفهومين اللذين يبدوان وكأنهما متعارضان أو حتى متضاريان . فيقال عادة إن الوسيلة أقل قيمة من الغاية ، وإن الوسيلة ليست جوهرية بينما الغاية جوهرية ، وأن الوسيلة يمكن أن يستبدل بها وسيلة أو وسائل أخرى ، بينما الغاية لا تستبدل أو تتغير . ونحن عندما نقول إن اللغة وسيلة وغاية في نفس الوقت ، فأننا لا نذهب شططا ، بل نقرر الواقع . فاللغة في مستواها الأدبي وفي المواقف العملية تكون وسيلة . فإذا قلت لك « إذا سمحت ناولتى هذا القلم » فإن استخدامي للغة في هذه الحالة يكون استخداما تكون فيه اللغة وسيلة لغاية عملية هي حصولي على القلم . وكذا يقال عن جميع المواقف العملية التي يطلب فيها من الشخص المخاطب أن يفعل شيئا أو أن يمتنع عن فعل شيء . أما بالنسبة للغة الأدب ، فإن الحال يتباين تماما . فاللغة في حال الأدب هي كيان مركب . كما قلنا لا يمكن فصل الكلام في ذلك الكيان عن

المنضمون • فالكلمات التي يستخلصها الأديب تكون بمثابة كائنات حية كما يقول فكتور هيجو •

بيد أن اللغة في جميع الحالات - سواء كانت وسيلة أم كانت غاية - فإنها أداة اجتماعية اكتسبها المرء منذ نعومة أظفاره في الوسط الاجتماعي الذي نشأ فيه وتشرب مقوماته وأخذ عنه تقييماته للأمور والمواقف والأشخاص والأشياء • ولا شك أيضا أن ما نحمله بين أضامنا من أفكار ومشاعر إنما يكون من صميم المجتمع وقبسا منه • فحتى أكثر الأفكار شذوذا ومخالفة لما يشيع بالمجتمع من أفكار ، ألوفة ، إنما يكون في الواقع مستقى من المجتمع بطريقة أو بأخرى • وحتى الأفكار الخاطئة إنما تكون ذات صفة اجتماعية • والأمر هنا شبيه بالمسألة الحسابية التي يخطئ التلميذ في حلها • إنها بالرغم من حلها بطريقة خاطئة ، تظل على أية حال حسابا ، ولا تستحيل إلى شيء آخر • كذا فإن الأفكار الشاذة أو الخاطئة تظل متسمة بالسمات الاجتماعية ، ولا يمكن الزعم بأنها مستقاة من مصدر آخر غير المصدر الاجتماعي • فالمجتمع هو الذي تأخذ عنه الأفكار ، سواء كانت أفكارا صحيحة وجيدة ، أم كانت أفكارا خاطئة وردية • وما يقال عن الأفكار والعواطف ، ينسحب بنفس الدرجة من الصدق والصحة بازاء العواطف المتباينة • فسواء كانت العواطف التي نحملها في قلوبنا جديرة بالتقدير والاعزاز ، أم كانت عواطف جديرة بالنيل والاستبعاد ، فإنها تكون في الواقع مقومات وعناصر اجتماعية بالدرجة الأولى •

وليس بخاف أن الأديب عندما يعبر عن أفكاره ومشاعره ، فإنه لا يعبر عن تلك الأفكار والمشاعر في عزلة عن الواقع الاجتماعي المحيط به • إنه لا يقدم للقارئ تلك الأفكار والمشاعر مجردة ، بل يقدمها في سياق أو أحداث أو مواقف أو علاقات اجتماعية • فالشاعر عندما يصف جمال حبيبته شاكيا من الصعاب التي تحول بينه وبين نوالها لأن ثمة عوائق اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية أو دينية أو طبقية أو نزاعات عائلية ، فإنه يكون قد عرض لما هو اجتماعي يسوق فيه مشاعره وعواطفه • والتقصص الذي يؤلف أحسن القصص ، فإنه يكون قد صوّر مجتمعا معينا ، وقد قام بانتقاء مواقف معينة يكتنفها في قصته أو مسرحيته • وقل نفس الشيء بالنسبة لأي تعبير أدبي يبين عنه أي أديب •

والواقع أن الدراسات الاجتماعية المتعلقة بعقبة تاريخية لمجتمع معين يتعذر الاتصال به لبعده في المكان أو في الزمان ، أو في المكان

والزمان معا ، انما تتخذ لها كمصدر أساسى للدراسة الأدب الذى ساد وانتشر . فأنت اذا تناولت كتاب توفيق الحكيم « عدالة وقن » وقد دونه الحكيم باعتباره كتابا أدبيا ، فانك تستطيع أن تدرس من خلاله الأوضاع الاجتماعية التى كانت مسائدة بالريف المصرى فى أوائل ثلاثينيات هذا القرن . وكذا يقال عن الدراسة الاجتماعية التى يمكن أن تجرى اذا ما تناولت الأدب الجاهلى أو اذا تناولت أدب تولستوى لكى تقف على الأوضاع الاجتماعية التى كانت مسائدة فى روسيا قبل الثورة الشيوعية .

ولقد نتصور الأديب وقد نظر الى المجتمع من خلال دوائر متباينة الانساع . بينما يكون هو فى مركز تلك الدوائر جميعا . فتمتد أقرب دائرة له هى دائرة المجتمع المحلى ، وثمة دائرة أوسع منها هى دائرة الوطن الذى ينتسب اليه ، وثمة دائرة ثالثة هى دائرة انتمائية أوسع نطاقا تتعلق بلغته أو بدينه ، كما يمكن أن يحدث بالنسبة لأديب مصرى يضع نصب عينيه العرب فى جميع الأقطار العربية المتباينة ، وعندما ينظر المصرى الى دائرة انتمائية دينية فيضغ نصب عينيه - اذا كان مساما - الأقطار الاسلامية جميعا ، سواء كان سكانها عربا أم فرسا أم أفريقيين أم هنودا أم غير ذلك من جنسيات . ونفس الشيء قد يحدث بالنسبة لأديب مسيحى تكون دائرة انتمائه شاملة للمسيحيين فى أنحاء العالم بأسره . وقد تتسع تلك الدوائر فنجد دائرة أوسع هى دائرة القارات ، كأن ينظر الأديب المصرى الى أفريقيا كوطن كبير . وأخيرا فقد ينظر المرء الى دائرة الدوائر وأوسعها هى دائرة الانسانية برمتها فىرى فى تلك الدائرة الواسعة جدا ما يشير الى أخوة تجمع البشر جميعا فى إطارها .

ومن الطبيعى أن يكون الأدب أنجح وأقيم اذا تعددت فيه الدوائر . ولكن من الطبيعى أيضا أن تكون الدائرة المحلية القريبة جدا من الأديب هى أقوى الدوائر وأكثرها حظا من اهتمام الأديب . فليس بالمستساغ أن يركز الأديب أدبه على الدوائر البعيدة بينما هو يهمل الدائرة المصيقة به . وكلما كان الأديب مهتما بالقضايا التى تهم بلده أو حتى قريته بحيث يقدم أدبه مرتبطا بتلك القضايا المباشرة ، فانه يكون قد قدم اسهاما ذا بال الى الأدب بعامة . ولكن اذا اجتمع للأديب البصر بالقضايا المحلية والقضايا الأكثر بعدا عن واقعه الاجتماعى المحلى ، فانه يكون بذلك أبعد شأوا فى التأثير ، ويكون أرسخ قلما . ولا شك أن فهم الأديب للقضايا العامة لما يساعده فى نفس الوقت على فهم القضايا الخاصة . وأكثر من هذا فان الأديب المنقنى والمتفتح على آفاق متباينة من المعرفة انما يكون فى

الواقع شخصية قمنة بتقديم أدب له وزنه وقيمته ومكانته في سجل
الأداب •

الأدب والانسانيات :

قلنا ان الأدب يتحدد كمحصلة للعديد من الدوائر المتداخلة • وهذا
يعنى أن الأديب يمكن أن يتباين في ثقافته عن الأدباء الآخرين • ولقد
قلنا ان ادب لا يتحدد الا بعديا ، أعنى بعد أن تتداخل أو بعد أن تتفاعل
الدوائر الثقافية التي يحرزها الأديب • على ان الواقع أن كل أديب يتسم
بصفة عامة تسيطر أو تهيمن على الصبغات الأخرى التي يستمدّها من
النوعيات الثقافية الأخرى التي يحرزها • وبذا فاننا نستطيع أن نشير
الى ادب الأديب بما يتسم به أدبه من صيغة ثقافية عامة • فقلد نقول ان
أحد الأدباء ينحو بصفة أساسية الى التاريخ ، بينما ينحو أديب آخر منحى
فلسفيا ، وثالث منحى وجدانيا ، بينما ينحو أديب رابع منحى علميا
بيولوجيا • فقلد نزع أن نجيب محفوظ أديب تاريخي ، وأن طه حسين
أديب فلسفي ، وأن العقاد أديب ديني ، وأن سلامة موسى أديب علمي
تطوري وهكذا دواليك بالنسبة لأمكان وضع كل أديب في فئة معينة من
فئات الانسانيين • وحتى بالنسبة للأديب الذي يعبر عن مشاعره بصفة
أساسية فانه في العصر الحديث لابد أن يكون ملما بأحوال النفس البشرية،
وبذا فان عليه أن يكون ملما بعلم النفس ، فيكون إذن أديبا سيكولوجيا •

ومعنى هذا في الواقع أن أديب العصر الحديث يجب أن يكون أديبا
انسانيا من نوع أو آخر • صحيح أن ثمة صبغات أخرى تتداخل مع الصيغة
العامة التي يتسم بها أدب الأديب • ولكن هذا لا يحول دون وصفه
بالصفة العامة التي تشيع في أدبه • فاذا قلنا مثلا ان سلامة موسى هو
أديب علمي تطوري ، فان هذا لا يعنى أن أدب سلامة موسى يخلو من
العناصر السيكلوجية • فالواقع أن سلامة موسى كان مهتما أيضا بعلم
النفس • ولكن لا شك أن اهتمامه بعلم الحياة ، وبالتطور بصفة خاصة
كان أشيع وأعم في أدبه • واذا قال قائل ان علم الحياة ونظريات التطور
بصفة خاصة التي كان يتحمس لها سلامة موسى ليست من الانسانيات
فاننا نقول ان ما اهتم به سلامة موسى لم يكن الدراسة البيولوجية
التطورية في حد ذاتها ، بل كان يهتم بها من حيث علاقتها بالانسان
فهو عندما تدارس التطور ، انما كان يهتم بالدرجة الأولى بما للنظريات
التطورية من أثر في تفسير الانسان • فسلامة موسى كان إذن مهتما
بالانسانيات ، أو قل ان ما اهتم به سلامة موسى من نظرية التطور كان

فى الواقع الجانب الانسانى من تلك النظريات ، شأنه فى ذلك شأن جوليان هكسلى ومن ضرب فى اثره من التطوريين الذين تناولوا ما لتلك النظريات التطورية من اثار فى تفسير الانسان وتقييمه .

واذا ما قلنا ان طه حسين كان اديبا فلسفيا ، فان هذا لا ينفي عنه اهتمامه بالدين كما يبدو فى كتابه الشهير « على هامش السيرة » . ولكن الواقع ان تآثر طه حسين بالفلسفة كان بعيد المدى لدرجة ان كتاباته حتى فى كتابه المذكور كانت مشبعة بالفكر الفلسفى وبالمناهج الفلسفى فى التفكير والابانة . ولعلك تلاحظ ان طه حسين فى كتاباته المتباينة حتى عندما يعرض لمسائل التعليم كما هو الحال فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » كان مشبعا بالفلسفة . فالصبغة العامة التى تسيطر على جميع الصبغات الأخرى عند طه حسين هى الصبغة الفلسفية .

ولنا ان نقول ان العقاد كان مشبعا بالفكر الدينى فى أدبه فالعقريات التى اشتهر بها بالدرجة الأولى تؤكد سيادة الصبغة الدينية التى شاعت فى كتاباته . ولكن هذا لا يعنى عدم وجود صبغات أخرى سارت جنباً لجنب مع الصبغة الدينية لدى العقاد . ولكن مما لا شك فيه ان الصبغات الأخرى التى اتسمت بها كتابات العقاد والتى سارت جنباً لجنب مع الصبغة الدينية لديه كانت أضعف من هذه الصبغة الأخيرة ، وبدا نستطيع القول بأن الصبغة العامة لدى العقاد هى الصبغة الدينية .

وكذا يقال عن أدب نجيب محفوظ من حيث اصطبغته بصفة عامة بالصبغة التاريخية على الرغم من أن ثقافة نجيب محفوظ الأصلية هى الثقافة الفلسفية . ذلك أنه خريج قسم الفلسفة بكلية الآداب . بيد أن الصبغة الأساسية لدى نجيب محفوظ — كما يبدو فى قصصه — هى الصبغة التاريخية وليس الصبغة الفلسفية . بيد أن هذا لا يعنى أن الصبغة التاريخية هى وحدها التى توجد فى كتابات نجيب محفوظ ، بل الواقع ان ثمة صبغات كثيرة متباينة تصطبغ بها قصص نجيب محفوظ . ولكن لا شك أن الصبغة التاريخية هى التى تسود لديه كما هو باد فى « بين القصرين وقصر الشوق والسكرية » .

ومن المتوقع بالطبع أن يعترض علينا الكثيرون ممن يطالعون هذا الكلام ، فقلد يغضب البعض من وصفنا لأدب طه حسين بأنه أدب فلسفى، ولوصفنا أدب العقاد بأنه أدب دينى ، ولوصفنا أدب نجيب محفوظ بأنه أدب تاريخى ، ولوصفنا أدب سلامة موسى بأنه أدب علمى . ولكن مهما غضب الغاضبون ، ومهما اختلف معنا النقاد حول الصبغة العامة لهذا

أو ذاك من الأدباء ، فإن الذى سوف لا يغاضبنا فيه مغضب أو يلحف به علينا ملحف هو أن لكل أديب من الأدباء صبغة عامة تفوق باقى الصبغات التى يصطبغ بها أدبه . فما نزعته هو أن أدب الأديب - وإن اصطبغ بعدة صبغات متباينة - فإن ثمة صبغة واحدة تنتصر على باقى الصبغات لديه وتسود عليها . وبذا فأننا نستطيع أن ننتع أدب الأديب - أيا كان - بتلك الصبغة التى تسود أدبه .

وبذا تتضح العلاقة الوثيقة بين الأدب وبين الانسانيات . وحتى بالنسبة لأكر الناس بعدا عن التأثير بالانسانيات ، فلا أقل من أن يكونوا متأثرين بعلم النفس . وحتى عندما يقوم الأديب بوصف خلجات نفسه أو عندما يعبر عن المراحل النفسية الإبداعية التى يمر بها - سواء بطريقة شعورية أم بطريقة لاشعورية - فمما لا شك فيه أن مثل ذلك الأديب يكون فى حالة من الممارسة السيكلوجية . فعندما قام الدكتور مصطفى سويف بعمل استخبارات للشعراء ، وقد طلب من كل أديب منهم أن يصف حالاته النفسية التى مر بها أو التى عاناها ، فإن عمل الدكتور سويف كان عملاً علمياً ، كما كان وصف كل أديب لحالاته وللمراحل التى مر بها فى أثناء الإبداع الأدبى ، إنما كان عملاً سيكلوجياً أيضاً حتى وإن كان بعض من طلب منهم وصف حالاته لم يكونوا على دراية بأنهم يضطلعون بعمل علمى سيكلوجى .

ومعنى هذا فى الواقع أن الأديب فى العصر الحديث لا يستطيع أن يتخلص من تأثير الانسانيات فى أدبه . وعلى الطرف الآخر ، وفى مقابل هذا ، فأننا نستطيع أيضاً أن نزع أن الانسانيات قد تأثرت إلى حد بعيد جداً بالأدب . فلسنا نجد اليوم شخصاً يتعرض لعلم ما من العلوم الانسانية الا ويكون بطانة أو خلفية أدبية . ولا شك أن المبرزين لدينا فى المجالات الانسانية المتباينة كانوا قد تمكنوا أيضاً من الأدب . نذكر من هؤلاء محمد عوض والدكتور الصياد فى مجال قد يظن - أنه يبعد بعدا كبيراً عن الأدب ، وهو علم الجغرافيا . فنحن تعلم أن محمد عوض كان ذواقة للأدب ، وأن الدكتور الصياد يشتغل بالشعر أيضاً . ونحن تعلم أيضاً أن الدكتور شفيق غريال كان متفوقاً أيضاً للأدب فكان عالماً فى التاريخ وكان يسوق علمه فى أسلوب أدبى يأخذ باللباب تلاميذه ودارسى علمه . وقل نفس الشيء بازاء المجال الفلسفى . فنحن تعلم - أن يوسف كرم وعثمان أمين وأبو ريده وعبد الرحمن بلوى فى الفلسفة هم جميعاً متفوقون للأدب . وقل نفس الشيء بالنسبة للأستاذة فى علم النفس من أمثال الدكتور يوسف مراد ومصطفى سويف وغيرهما .

وباختصار فإن الانسانيات بدورها قد تأثرت بالأدب كما تأثر الأدب بالانسانيات . فالتأثير متبادل بين الأدب والانسانيات . ولعلنا لا ننسى تأثير المجلات الأدبية والجرائد اليومية بما تنشره من مقالات أدبية وعلمية في أحداث التفاعل المتبادل بين الأدب والانسانيات . فالأديب المثقف بثقافة معينة يستقبل في رحاب رصيده اللغوي المفردات والمصطلحات الخاصة بتلك الثقافة . فالأديب الذي اطلع على كتب الفلسفة يستخدم المصطلحات الفلسفية فيما يسوقه من أدب . وكذا الحال بالنسبة للأديب الطبيب أو الأديب الذي يصطبغ أدبه بالعلوم الفيزيائية . وفي المقابل فإن عالم الكيمياء الذي له رصيده أدبي نجده في سوقه لعلمه يسوقه في تأثر بالأدب . على أن من الراجح على العالم ألا يجعل من تأثره بالأدب مدعاة للفضفضة واهمال المضمون العلمي أو ههله الحقائق العلمية بسبب الزلافة والانسياب في التعبير والابانة . فاذا حدث هذا فإن العالم يستحيل الى أديب ، ولا يعتبر ما يكتبه علما بل أدبا .

وهكذا نجد أن هناك فضلا للانسانيات على الأدب ، كما أن هناك فضلا للأدب على الانسانيات . ولنا أن نقول ان علماء اليوم – سواء في الانسانيات أم في العلوم الوضعية – يميلون الى ادخال عنصر التشويق فيما يدونون من كتب أو فيما يدبجونه من مقالات . ولعل أعظم تأثر للمعلوم المتباينة بالأدب يتبدى في المنهج التكاملي الذي يتبعه كثير من العلماء اليوم . فكل عالم يرغب اليوم في اقامة علاقات ووشائج متينة بين علمه الذي يهتم به وبين سائر العلوم والخبرات الانسانية . وواضح أن مثل هذا المنهج التكاملي قد نبغ أساسا من المنهج الذي يتبعه الأدباء فيما يكتبونه أو فيما يقولونه ويتجونه من أدب .

سيكولوجية الفنان

التذوق الجمالي :

من الأفكار الشائعة بين الناس فكرة احساس الفنان بالجمال دون لقبح . فغاللب الناس يعتقدون أن الفنان يركز ذهنه وجعل همه على ما في الأشياء من انسجام وجمال ، وأنه بطبعه يعزف عن القبح والشذوذ عن السوية . والواقع أن هذه الفكرة ساذجة ولا تنم على حقيقة ما يدور بخلة الفنان وما يتخذه من مواقف سواء في تذوقه الفني أم في نتاجاته الفنية صحيح أننا في تربيتنا للتذوق الفني لدى الأطفال نعلم إلى تبصيرهم بمواطن الجمال في الأشياء حتى يتذوقوها ويقادروها . بيد أن التريسة شيء ، والنضج الفني لدى الفنانين الأصلاء شيء آخر . فبعد أن يتم النضج للطفل وقد كبر ونما في أحضان الفن ، فإنه ينتقل من نطاق المله لوجدانه إلى نطاق تصوير الواقع بصدق بما يشتمل عليه من خير وشر ، وبما يتضمنه من جمال وقبح . ذلك أن مهمة الفنان لا تختلف عن مهمة العالم كثيرا . فكما أن العالم يهفو إلى الوقوف على كنه الأشياء كما هي في الواقع ، كذلك فإن الفنان يهفو إلى تصوير الواقع بغير أن يسقط منه شيئا .

بيد أن هذا الكلام يجب ألا يؤخذ على علاته ، أو يجب ألا يعمم فيه يأخذ به الفنان نفسه . ذلك أن هناك جانبين يجب أن يؤخذ في الاعتبار لدى تناول عمل أي فنان . فهناك أولا الجانب المتعلق بالأطر العامة أو فنيات الأداء الفني . وهناك ثانيا المضمون الفني أو الموضوع الذي يتناوله الفنان

فيبين عنه ويجسده تجسيدا فنيا . فبالنسبة للجانب الأول المتعلق بالأطر الفنية العامة ومبادئ التعبير الفني ، فإنها يجب أن تكون متسمة بالجمال ، وألا يتخللها شيء من القبح أو الاعوجاج . فثمة في الواقع مجموعة من الأطر الجمالية العامة التي تنقسم بالجمال في حد ذاته والتي تتمشى مع الفطرة السوية . ولعلنا نقرر دون شطط أن تلك الأطر تمثل للوجود السوي غير المنحرف . فمن حيث الأشكال فإننا نجد أن هناك أشكالا جميلة أشار إليها جورج سانتايارنا في كتابه «الاحساس بالجمال» . فالإنسان السوي لا يختلف مع غيره من الأسوياء بأزاء الأشكال الجميلة ولا بأزاء الأطر الشكلية المريحة للمشاهد . وكذا الحال بالنسبة للأطر العامة الجمالية المتعلقة بالنغمات . فثمة نغمات أولية جميلة لا تخالف الأذن البشرية عنها مهما تباين الجنس أو مهما تباينت البيئة أو المستوى الحضاري . وكذا الحال بالنسبة للأطر العامة المتعلقة بالألوان . فثمة ألوان عامة مريحة للعين البشرية ، بل نجسر ونقول أيضا إنها تريح أيضا عين الحيوان أو عين الحشرة . وثمة أيضا أطر عامة جمالية تتعلق بالحركة ، فثمة حركات انسيابية يحكم لها بالجمال سواء صدرت عن إنسان أو عن حيوان أو عن طائر أو عن حشرة أو حتى عن زهرة .

ولعلنا نقول أن الفنان - أي فنان في أي مجال فني - يجب أن يلتزم بتلك الأطر الجمالية أو فنيات التعبير الفني . ذلك أن مخالفة تلك الأطر الجمالية العامة والخروج على مقولاتها ومقرراتها يخرج بالفن عن قيمته ويسلبه جوهره ويهدم الأسس الفنية التي يقوم عليها الفن من جذوره . ولكن هذا لا ينسحب على المضمون الفني أو على الموضوع الذي يتناوله الفنان بالمعالجة . فالفنان - فيما يتعلق بهذا الجانب - يكون حرا حرية تامة . أنه يستطيع أن يقع على أي موضوع يختاره حتى ولو كان ذلك الموضوع مما يتعارف الناس عليه بأنه قبيح وخال من الجمال . خذ مثلا لذلك تخير فان جوخ لرجل المنجم الذي امتلأ وجهه بالتجاعيد وأنسخت ملابسه من أثر احتكاكه بالفحم . ان فان جوخ - وان كان قد اختار هذا الرجل القبيح الحلقة لكي يرسمه - فانه لم يخالف عن الأطر الجمالية العامة ، أو قل انه لم يخالف عن فنيات التعبير الفني العامة التي لولا الالتزام بها ، ما كان تصويره لذلك الرجل قد اعتبر من الفن في شيء .

فسواء وقع الفنان على امرأة جميلة يرسمها أو على عجوز شمطاء ، وسواء وقع على هرة يانعة أو على برغوث (كما فعل وليم بليك) ، فان رسمه يعتبر عملا فنيا طالما هو التزم بالأطر الفنية الجمالية العامة التي

ترتبط بالطبيعة السوية . ولذا فان النقد الفني لا ينصب على المضمون الذي يختاره الفنان لتصويره بل ينصب على مدى قدرة الفنان على الالتزام بالأطر الفنية الجمالية العامة التي تعتبر بمثابة الجمع والطرح والضرب والقسمة في مجال الحساب والرياضيات بعامة .

ولنا أن نقول ان المقومات أو العناصر الأولى أو الوسائل الأدائية للتعبير الفني يجب أن تكون جميلة في حد ذاتها ، بل ويجب أن يكون هناك اتفاق شبه علمي على أنها جميلة . فالفرق بين الفنان وغير الفنان في هذا الجانب العام كالفرق بين المتعلم وبين الأمي . فكما ان الأمي لا يتمتع بالبصر المعرفي المتعلق بوسائل الاتصال الأساسية - أعني القراءة والكتابة والحساب - كذا فان غير الفنان يكون أميا فيما يتعلق بتلك الأطر الجمالية العامة . وكما ان الرياضيين في المستويات العليا يمكن أن يتباينوا ويختلفوا ويخطئ بعضهم بعضا فيما ينسب اليه كل واحد منهم من نظريات رياضية ، كذا فان الفنانين يمكن أن يتباينوا وأن يختلفوا فيما يتخذونه من اتجاهات فنية . ولكن سواء بالنسبة لعلماء الرياضة أم بالنسبة للفنانين ، فان الأطر العامة والمبادئ الأساسية لا يدور حولها أي خلاف ، وذلك لأنها عامة من جهة ، ولأنها مسلمات يتفق عليها جميع العاملين في الميدان من جهة أخرى .

والواقع أنه اذا كان الاختلاف بين علماء الرياضة ضيق النطاق لأنهم يبرهنون على صحة ما يرتأونه من نظريات رياضية ، فأننا من جهة أخرى نجد أن التباين والاختلاف بين الفنانين متسع النطاق الى حد بعيد . ذلك أنه كلما بعد الفنان عن الأطر الجمالية العامة واندرج في نطاق المركبات ، فان التناقض الشخصي والتباين في مدى الفروق الفردية يتجلى أكثر فأكثر . ولعلنا نشبه الفنانين بالمهندسين المعماريين . فعلى الرغم من أن جميع الأبنية تقوم على أسس أو مبادئ هندسية عامة لا اختلاف عليها ويحكمها مبدأ الخطأ والصواب ، فان كل مهندس معماري له ذوقه واتجاهاته وفلسفته في التصميم وطريقة التشييد . وكما ان المهندس الهندي يختلف عن المهندس المصري ، وكما ان هندسة المعمار الريفي تتباين عن هندسة المعمار الحضري ، كذا فان الفنان يختلف من حيث تذوقه الفني ومن حيث ما ينسب اليه من مكان لآخر ، ومن بيئة لأخرى ، بل ومن زمان لزمان .

وينطىء من يعتقد أن الفنان يلتزم التزاما حرفيا بتقليد الوجود الذي ينقله . فالواقع أن الفنان - وان كان يلتزم بالأساسيات وبالأطر الجمالية العامة والاساسية ، فانه لا يلتزم بأي حال ينقل أو بتصوير الوجود كما يقع عليه حسه . فالفنان ليس ناقلا ، بل هو خالق .

والخلق الذى يستحدثه الفنان هو قوام جديد يعمل فى دخیلته ، ثم يأخذ فى التعبير عنه من جديد . فالعالم من حول الفنان بمثابة الخامه التى يصنعها الفنان فى دخیلته ، وبعد الانتهاء من عملية التصنيع فانه يقدم المصنعة المصنعة الى الزبائن فى الواقع الاجتماعى الخارجى . والبضاعة المصنعة تختلف اختلافا بعيد المدى عن الخامات التى صنعت منها . من هنا فاننا لا نقول ان الفنان يلتقط صور العالم الخارجى ثم يقدمها كما هو الى الناس ، بل نقول ان الفنان ينشئ صوراً فنية فى ذهنه تستمد مقوماتها من الواقع ولكن التركيب ذاته هو ما يعبر عن ابداعية الفنان وعن قدرته على الخلق الفنى الجديد .

وعلىنا أن نضع فى اعتبارنا أن التفوق الجمالى عند الفنان ليس مجرد استحسان لما يقع عليه حسه من صور أو أشكال أو ألوان أو نغمات أو حركات . فالفنان ليس مجرد مستجس وملمذ ، بل هو أكثر من هذا متقبل ومنفعل ومخلص ومحيل ما يهضمه الى عصارة من لحم كيانه الوجدانى . فما يتذوقه الفنان لا يظل كما هو ، بل يستحيل الى تسبيح القوام الفنى للفنان . وحتى عندما يحاول الفنان التعبير عما استحدث لديه من عصارة فنية مهضومة جديدة ، فانه يجد نفسه عاجزاً عن الابانة الكاملة . فهو يجتزئ بجانب يبين عنه دون أكثر الجوانب المتواجدة فى قوامه الفنى . من هنا فانك تجد أن معظم الفنانين غير راضين عما أنتجوه من فن . ذلك انهم يستشعرون القصور فى وسائل الابانة الفنية . فما يظل بدخائلهم يكون أكثر كما ، وأجود كيفاً بكثير عما يفضحون فنيا عنه . ناهيك عن أن عملية الهضم الخبرى الفنى تستمر بلا توقف عند الفنان بحيث يتباعد الشروط أكثر فأكثر بين ما سبق للفنان أن أفصح عنه بفنه ، وبين ما يستحدث ويستجد فى أعماق الفنان من نتاجات فنية غير معبر عنها تظل محتدمة فى صدره . فالفنان لا يجد فى قلبه ما يتم على الرضى عما أنتجه وقدمه الى الناس . انه يحس بأنه قد فشل فى الابانة الفنية . ذلك أن وسائل التعبير الفنى مهما كانت جيدة ومتقدمة ، فانها تقف عاجزة عن الافصاح عن المكنون فى صدر الفنان ولكن ما يعزى الفنان عن فشله ، ذلك الأمل الذى يساوره فى أنه قد يستطيع فى الأعمال التالية أن يقدم ما هو أفضل وما هو أصدق وما هو أكثر شفافية لتعطشه وتشوقه نحو الابانة الفنية السدينة .

التخزين الخبرى :

يتمتع الفنان بالقدرة على تخزين الصور الذهنية المتعلقة بالفن الذى يهواه ويمارسه . فالمصور (الرسام) يختزن صوراً مرئية متباينة وكثيرة

فى ذهنه ، وكذا يفعل الموسيقىار بازاء الصور الذهنية المسموعة ، وعلى نفس النحو يختزن النحات صورا ذهنية ملموسة فى ذهنه . ومعنى هذا فى الواقع أن الفنان يتمتع بقدرة استقبالية عظيمة ، حيث تستطيع حواسه المرهفة استقبال ما تصادفه من محسوسات ، ثم ما يفنا مع الفنان أن يحيل تلك المحسوسات الى مبركات ذهنية على هيئة صور تتلاحق وتختزن فى الكيان الداخلى اديه .

بيد أن الصور الذهنية المختزنة لا تظل على حالها . ثمة مجموعة من العمليات الذهنية ، لديناميكية تخضع لها تلك الصور الذهنية الحسية التى يستقبلها الفنان فى ذهنه . ولعلنا نلخص هذه العمليات الذهنية فيما يلى :

اولا - هناك معركة تنشب فيما بين الصور الذهنية التى يستقبلها الفنان . وينتج عن تلك المعركة اباداة أو قتل بعض الصور الذهنية ، بينما تلتصر عليها صور ذهنية أخرى وتسود على الموقف . ولقد نصنف هذه المعركة بأنها ليست معركة يسقط فيها القتل فحسب ، بل هى معركة إلتهامية ، ذلك أن بعض الصور تلتهم صورا أخرى وتستوعبها فى أحوالها . فالصور الضعيفة تقتل وتلتهم ، بينما تظل الصور القوية حية ، بل أنها تزداد قوة وحيوية وقد اغتلت على جمث الصور الذهنية الضعيفة .

ثانيا - على الرغم من أن الصور القوية تلتهم الصور الضعيفة فى ذهن الفنان ، فإن الصور المتناقضة التى التهمت غيرها ، وتلك التى تم إلتهامها تظل معتملة فى اوصال ذهن الفنان . فالصراع الداخلى يظل قائما فى دخيلة الفنان . فنحن لا نستطيع أن نتخيل ذهن الفنان وقد ساد الهدوء ورائت عليه السكينة بعد أن التهمت مجموعة من الصور الذهنية صورا ذهنية أخرى . ذلك أن ذهن الفنان يظل مشحونا بالتوتر ، بل أن المعركة تظل قائمة فيه حتى بعد إلتهام الصور المباداة . ذلك أن المقومات المتناقضة تظل معتملة فى ذهن الفنان بغير توقف . فالتناقض والتوتر والحرب المشتعل أوارها بين الصور الذهنية هى المناخ السائد فى ذهن الفنان . ولعلنا نقول أن إبداع الفنان لايتأتى الا عن ذلك المناخ المشحون بالتوتر والتزعاع المسلح بين صوره الذهنية التى سبق له أن تلقاها من الخارج .

ثالثا - بينما يوجد تطاحن وتقاتل فيما بين الصور الذهنية المتناقضة ، فاننا نجد من الجهة الأخرى أن ثمة انسجاما وتآلفا وتوافقا

بين الصور المتجانسة . ويتأتى عن جو المودة والمحبة والوفاق بين بعض الصور الذهنية بعضها وبعض ما نسميه بالتلاقح الخبرى ، حيث تتزاوج الصور المنسجمة بعضها مع بعض ، وينتج عن ذلك التزاوج أنسال جديدة تكون حية وقوية فى ذهن الفنان . وهكذا نجد أن ثمة أجيالا ذهنية جديدة تتوالد فى ذهن الفنان .

رابعة : لا تظل الصور الذهنية التى يستقبلها الفنان فى حالة صحية جيدة ، كما أنها لا تظل حية طوال حياة الفنان ، بل انها تتعرض للصحة كما تتعرض للمرض ، وبعضها يعمر ، وبعضها الآخر يموت فى شبابه ، وبعضها يموت بعد الكهولة فلا يقيض لها الوصول الى سن الشيخوخة . ولقد تصاب بعض الصور الذهنية بالمرض والضعف ولكنها ما فتئت أن تعود الى سابق عهدها من الصحة والعافية .

خامسة - ان الفنان فى تصويره عن الصور الذهنية المختزنة فى دخیلته والتى تولدت بعد ذلك نتيجة تزاوج بعض الصور بعضها مع بعض لا يعبر عن ذلت الصور بل يقدم صوراً لها . فما ينتجه الفنان من أعمال فنية ، إنما يكون صوراً للصور الذهنية ولا يكون ذات الصور الذهنية . وبتعبير آخر لا توجد مطابقة بين ما يوجد من صور ذهنية فى عقل الفنان وبين ما يتجسد فى أعماله الفنية . ولكن ما ينتجه الفنان لا يعدو أن يكون ظلاً للأصل وليس الأصل نفسه . ومن هنا ينشأ عدم رضا الفنان عن أعماله وذلك لأنه يحس باليأس الشاسع فيما بين الأصول المثلثة فى الصور الذهنية النابضة بالحياة فى ذهنه ، وبين النتائج غير المطابقة وغير النابضة بالحياة التى يقدمها . والأمر هنا شبيه بالحلم يعيشه النائم ويحس بقوته وتماسكه وحيويته ، وبين ما يقصه على من حوله بعد أن يستيقظ من نومه . انه مهما افتن فى سرد حلمه ، فإنه لا يستطيع أن يقدم لحم حلمه الى المنصتين له ، بل هو يقدم ظلاً باهتاً لما شاهده فى منامه . فما ينتجه الفنان مهما كان نابضاً بالحياة ، فإن ما يتمتع به من حيوية لا يمكن أن يقاس الى حيوية صورته الذهنية بدخیلته .

والواقع أن التخزين الخبرى عند الفنان يبدأ منذ نعومة أظفاره . ولعلنا لا نخطئ اذا قلنا ان الصور الذهنية التى يتلقاها الفنان فى طفولته تكون أكثر حيوية من تلك الصور الذهنية التى يتلقاها فى مراحل عمره التالية . وبتعبير أدق نقول ان الصور الذهنية التى يتلقاها الفنان تكون أقوى وأكثر حيوية كلما كانت بعيدة وقريبة من فترة الطفولة . ولعلنا نحدد الفترة فيما بين الثالثة والعاشرة كأحسن فترة من فترات العمر التى

يتلقى الفنان خلالها الصور الذهنية القوية . ذلك أن الخيال في هذه الفترة من العمر يتسم بالقوة والحيوية والنصوع . ناهيك عن أن الحواس خلال تلك الفترة من العمر تكون على أشدها من القوة ومن القدرة على التقبل . وناهيك عن أن المخ نفسه يكون نشيطا وقويا ومحتلما نشاطا وحيوية . والواقع أن المخ وإن كان يتمو أكثر فأكثر حتى حوالى السابعة عشرة ، فإنه من ناحية القوة والحيوية فإن ذروة قوة المخ تكون - افتراضا وليس علما - فيما بين الثالثة والعاشرة . فنحن نعتقد أن أعضاء الجسم المتباينة تكون على أشدها من القوة منذ الميلاد ، ولكنها تأخذ في الضعف بعد العاشرة ضعفا نسبيا . فالزعم الذي تقدمه هنا هو زعم مبنى على أساس ما نشاهد في العينين مثلا . فالعينان تكونان في أحسن حال لهما في الفترة العمرية الواقعة فيما بين الثالثة والعاشرة . وبعد العاشرة يبدأ الضعف يصيب قوة الإبصار بنسب لا تكاد تكون ملحوظة في الأعمار القريبة من العاشرة والتي تتلوها مباشرة . ولكن كلما كانت الفترة الزمنية أبعد من هذه النقطة - أعني من العاشرة - فإن شدة الضعف البصري تتزايد فالضعف البصري الذي يصيب شخصا فيما بين الأربعين والخمسين يكون أسد من الضعف الذي يكون قد أصاب نفس ذلك الشخص فيما بين العشرين والثلاثين . وقس على هذا قوة المخ . فمخ الشخص فيما بين الثالثة والعاشرة يكون أقوى من مخ نفس ذلك الشخص في مراحل عمره التالية .

ونعود إلى التنبيه بأن ما تقدمه هنا لا يبدو أن يكون زعما أو افتراضا نتيجة ما نلاحظه . ولكن ما نؤكد متثبتين هو أن الصور الذهنية التي حصلنا عليها خلال طفولتنا تنسم بالقوة والنصوع لدرجة أننا في الشيخوخة نتذكر أخيلتنا وصورنا الذهنية التي اكتسبناها في طفولتنا ، بينما قد ننسى تلك الأخيلة والصور الذهنية التي اكتسبناها في المراحل العمرية التالية . وأكثر من هذا فأننا نقول أن الصور الذهنية التي اكتسبناها خلال المراهقة أقوى من تلك الصور الذهنية التي اكتسبناها في الشباب ، وقل نفس الشيء إذا ما قارنت الصور الذهنية التي اكتسبناها في الشباب بتلك الصور الذهنية التي اكتسبناها في الكهولة . أنك تجد أن الصور الذهنية التي اكتسبناها في الشباب أقوى من تلك التي اكتسبناها في الكهولة ونفس الشيء يقال عن الصور الذهنية التي اكتسبناها في الكهولة . أنها أقوى من تلك الصور الذهنية التي فكتسبها في الشيخوخة .

ومما يجعل الصور الذهنية التي يختزنها الفنان قوية ومتممة بالحيوية استنهاضه لها ويعنه إياها من مرقدها . فكلما عمد الفنان إلى

تأمل صورة ذهنية وتقديم تمثيل لها بالخارج في هيئة نتائج فنية ،
فإن تلك الصور تكتسب قوة جديدة وحيوية • ولا شك أن إهمال تلك
الصور الذهنية وعدم استخدامها وعدم التمثيل لها بإنتاج فنى لما يعمل
على ذبولها وخطوت نشاطها واضمحلال قوتها والقضاء على حيويتها • من
هنا فإن الفنان لا يفتر عن تشغيل يديه باستمرار • أنه إذا كان ممن
يستخدمون التعبير بالتصوير ، عن طريق القلم والفرشاة والألوان ، فإنه
لا يتوانى عن التعبير عن صورة ذهنية باستمرار • وحتى إذا هو لم يقدم
إنتاجه على الملأ ، وقد اعتبر تشغيل يديه نوعاً من التدريب أو الاستعداد
للإنتاج ، فإن ما يفعله إنما ينشط صورة ذهنية ويدعمها بالحيوية
والنشاط والفتوة • ونفس الشيء بالنسبة للموسيقيار • أنه يداعب
الأوتار منسجماً صورة ذهنية المسموعة • فالغذاء الذى تتلقاه الصور
الذهنية من الخارج يتمثل فى التأمل الذى يستغرق فيه الفنان لمدة طويلة
وبصفة منتظمة • فبغير التأمل فإن تلك الصور الذهنية تتعرض للذبول
أو حتى للموت • ناهيك عن أن الفنان عندما يستقبل صورة ذهنية قريبة
الشبه من الصور الموجودة لديه فعلاً أو صورة تناقضها ، فإن المتشابهات
والتناقضات من الصور الذهنية تعمل على دعم وتقوية وتنشيط الصور
الذهنية التى سبق أن تلقاها وتخزينها بدخيلته • ومن الطبيعى أنه كلما
كان المخزون الخبرى لدى الفنان أغزر وأرقى نوعاً ، كان إنتاجه الفنى
بالتالى أرقى وأقيم •

التعبير الأدائى :

الواقع أن الفنان يتكلم بيديه بينما يتكلم الأديب بلسانه وقلبه •
ولعلنا نقول أن الفنان والأديب يلتقيان فى الدخائل ويتباينان فى
الخوارج • فما يعتل بداخل الفنان من أحاسيس وأفكار وصور ذهنية
يكون واحداً من حيث الجنس ، ولكنه يتباين من حيث النوع - إذا
جاز لنا أن نستعير لغة المنطق • فالصور الذهنية من جنس واحد لدى
الفنان والشاعر على السواء ، ولكن لكل منهما نوعاً مابيناً من الصور
الذهنية عن الصور الذهنية التى ترسم فى ذهن الآخر • ولكنها بصفة
عامة لا تعلق عن أن تكون صورة ذهنية تدفع بها الشاعر وتخلقها من كل
جانب • بيد أن الصيغ التى تصاغ فيها صور كل من الشاعر والفنان
تتباين تبايناً تاماً بعضها عن بعض • فالفنان يصوغ صورة ذهنية
بيديه ، بينما يصوغها الأديب بلسانه وقلبه • ويجمع هذا أن الرمزية

التي يصوغ بها الأديب صوره الذهنية تزيد في كمها عن الرمزية التي يصوغ فيها الشاعر أو الفنان صوره الذهنية .

وثمة ناتج متبادل بين فنيات الفنان التي يستخدمها لإخراج صوره الذهنية من مكمنها بدخيلته ، وبين تلك الصور الذهنية . ولعلنا لا نخطئ إذا ما قلنا ان الفنيات التي يتقن بها الفنان تكسب صوره الذهنية جانبها كبيرا من الحيوية ، بينما نجد أيضا أن تلك الصور الذهنية التي تعمل في ذهن الفنان وقلبه تعمل بدورها على تنشيط واثارة تلك الفنيات لدى الفنان وتدفع بها نحو العمل والابداع الفنية . لقد يقول لك المصور (الرسام) انه عندما يشاهد الألوان والفرشاة ، فان وحى الرسم يهبط عليه . فكان اللون الناتج عما يستخدمه من أصباغ بل ومنظر الفرشاة انما يعملان عمل الكباب في اسالة لعاب الجائع مع ملاحظة أن نفس رائحة الكباب يمكن أن تدفع بالمعدة الى الاحساس بالجوع . وكذا يقال عن الموسيقار الذي اعتاد أن يستخدم العود في التلحين . انه بمجرد رؤيته للعود ، فانه يجد أن الصور الذهنية الموسيقية قد نشطت فصار على أهبة الاستعداد للعمل . ولعلنا نقول ان هناك ثلاثة أشياء في موقف الفنان . هناك أولا الصور الذهنية الفنية تعمل في دخیلة الفنان . وهناك من جهة ثانية الأدوات أو وسائل الابداع التي يستعين بها الفنان في اخراج عمله الفني من طور الكمون الى طور التحقق والتجسد . وهناك من جهة ثالثة الفنيات أو المهارات التي اكتسبها الفنان في الأداء الفني . ولقد نزع أن ثمة تفاعلا مستمرا فيما بين هذه الاضلاع الثلاثة في أثناء اقبال الفنان على الابداع الفني .

ويحسن بنا أن نتتبع الخطوات التي يسير فيها الفنان في أثناء اكتسابه لعمليات التعبير الأدائي . اننا نستطيع أن نلخص تلك العمليات التي يمر بها الفنان في خمس عمليات أساسية . على أنه ينبغي ألا نفعل حقيقة هامة وهي أن حياة الفنان بمثابة سلسلة متصلة الحلقات تؤدي كل حلقة فيها الى الحلقات التالية . فمنذ أن يكون الفنان طفلا ، فان عوامل اكتساب فنيات التعبير الأدائي تأخذ في النشوء لديه . وتقل تلك الفنيات في التطور مع تطور حياة الفنان طوال حياته خلال مراحل نموه المتعاقبة . والعمليات الخمس التي يمر بها الفنان هي :

أولا : مرحلة تحسس الواقع الخارجي . فالطفل الصغير خلال مرحلة الطفولة الأولى يكون مقيلا على التعرف على العالم المحيط به مباشرة . وكلما تم له اكتشاف جانب أو نوعية من ذلك الواقع الخارجي ،

فإنه يبحث عن جانب آخر أو عن نوعية أخرى من الجوانب أو النوعيات التي لم يتم له اكتشافها بعد .

ثانيا : مرحلة التخطيط والتفكير والتجزئ وما يتبع ذلك من هدم وفساد . والواقع أن هذه المرحلة من حياة الطفل لهى على أكبر جانب من الأهمية إذا كان قد قىض له أن يصير فتانا فى مستقبل حياته . ففى هذه المرحلة - وهى تتداخل مع المرحلة الأولى ، كما أنها تقع أيضا فى نطاق مرحلة الطفولة المبكرة - نجد أن الطفل يحاول إحالة الشئ الواحد الى مقوماته الأولى . فهو يريد أن يدرك الجانب المختفى فى الشئ . فإذا كان أمامه صندوق ، فإنه يجد نفسه مدفوعا نحو فتحه - ولو بتخطيطه - لكى يكتشف ما يوجد بداخله . ولقد يأخذ فى حفر الأرض بأى شئ يقابله أو حتى بإظافره مدفوعا فى ذلك بحب الكشف عن المجهول . وإذا وجد أشياء متجمعة بعضها الى بعض ، فإنه يجد نفسه مدفوعا الى بعثرتها . لقد يبعثر أقشبة الطاولة . وإذا وجد كيسا من الأرز ، فإنه يبعثره .

ثالثا : مرحلة الربط بين السبب والمسبب . فهو قد يشعل عود الثقاب من الموقد وقد يتسبب فى اشعال حريق هائل وقد كان دافعه الى الاشعال هو دافع كشفى وليس دافعا انتقلميا أو دافعا اجتماعيا .

رابعا : مرحلة التجريب التذوقى . فالطفل لا يكتشف الجميل فجأة ، بل يكتشفه بالمقابلة بين الجميل والقبيح . ولعل الانسان يتعلم بالمتناقضات . فنحن نتعلم الصواب من الخطا ، ونتعلم أيضا الجميل من تعلمنا للقبيح . فثمة دياكتيك فطرى يمارسه الطفل الفنان خلال مرحلة الطفولة الثانية . انه يكتسب تذوقه الجمالى عن طريق المقارنة بين ما يستحدثه من ألوان أو أشكال أو أنغام ، وبين ما يوجد بالطبيعة أو ما يوجد بالمجتمع . ففى مرحلة التجريب التذوقى يستحدث الطفل الفنان ما يمكن أن يستحدثه من أشكال أو ألوان أو أنغام . بيد أن استجدائه لتلك الصيغ لا يكون مستهديا بنموذج مسبق فى ذهنه ، بل يكون بطريقة عشوائية . فالفنان الصغير يبدأ من ذات نفسه وليس من حيث الآخرين . وعلى عكس هذا نجد الطفل غير الفنان الذى يستهدى دائما بنموذج يفرض نفسه عليه .

خامسا : مرحلة الاستقلال التذوقى . فبعد أن يكتشف الفنان الصغير فى طفولته معايير جمالية يستحسنها ، وقد استقرت قواعدها أو أنماطها لديه . فإنه يأخذ فى مرحلة تالية تضم مراحل المراهقة

والشباب والكهولة (أو جزءا صغيرا منها) فى اكتشاف ذاته كشخصية فنانة مستقلة ذات سيادة فنية على ما تنتجه . فمركز الثقل فى تقدير الفنان ينتقل فى هذه المرحلة من الواقع الخارجى الى ذات نفسه . فهو معيار جمال ما ينتجه من فن . انه لا يعود يسترشد بما ينصح به الآخرون ، بل يأخذ فى الاستقلال والتبلور الكامل . وحتى اذا هو استرشد بما يوجهه بعض النقاد أو الأصدقاء من نقد لفنه ، فان أثر ذلك النقد لا يعدو الفرعيات والثانويات ، ولا يصل الى جذور عمله أو الى الأساسيات التفوقية التى يأخذ بها نفسه .

ومن المؤكد ان الفنان الذى لا يصل الى النضج الكامل فى هذه المرحلة الأخيرة ، انما يعتبر قزما بين الفنانين . فانفنان الجدير بهذا اللقب هو ذلك الذى تتبلور مذاقاته الفنية ، فيكون له طابع معين ينم على ما صار يستسيغه باستمرار بغير تغيير أو تقلب .

ولقد نجد تباينا واضحا فيما بين الفنانين بعضهم وبعض . بازاء التعبير الأدائى ، وثمة أولا فنانون يخططون تخطيطا عاما وشاملا للأساسيات فى العمل الذى يعتزمون القيام به . فالواحد منهم اذا أراد أن يرسم إحدى اللوحات مثلا ، فانه يبدأ بالتخطيط الكروكى فيوزع على اللوحة أجزاء الرسم الذى ارتسم فى ذهنه . ولا يكون عليه بعد أن ينتهى من تخطيطه العام الا أن يتناول كل جزء فى اللوحة ويعمل على ملئه . فالواحد من هذه الفئة من الفنانين يتجمل عمله من حيث أساسياته قبل أن يخطط له فى الواقع الفنى .

اما الفئة الثانية من الفنانين فانهم يبدأون من جزء ما - ايا كان ذلك الجزء - الى الكل . ولناخذ هذه المرة مثالا بأحد الموسيقيين الواقعيين فى نطاق هذه الفئة . ان الواحد من موسيقيي هذه الفئة لا يرسم القطعة الموسيقية أو اللحن الفنائى ككل ، ولا يضع له تخطيطا ذهنيا يتضمن خطوطه العريضة ، بل انه يبدأ بجملة موسيقية ايا كانت ، ثم يأخذ فى اضافة ما يجده مناسباً لفوقه من حيث تجاور نغمة بنغمة أخرى . وهذا ما يصح أيضا بالنسبة لكثير من كتاب القصة . انهم يبدأون قصتهم من أى جزئية ، ويستمررون من حادثة أو من موقف أو من مشهد الى ما يليه وقد تفرع الفنان هنا بمبدأ تداعى المعانى . فكل صبورة فنية تستدعى صورة أخرى ، وكل لقطة فى القصة تستدعى اللقطة التالية . فالعمل الفنى هنا يسير بغير اطار يحده وبغير نموذج يهتدى به . . .

لما الفئة الثالثة قاتها الفئة التي تقع في موقع وسط بين الفئتين السابقتين . فالواحد من هذه الفئة لا يخطط تخطيطا عاما وشاملا للمقومات الرئيسية ، ولا يستسلم في نفس الوقت لمبدأ تداعي المعاني أو تداعي الصور الفنية . انه يمسك العصا من الوسط ، ويجمع بين التخطيط - ولكنه تخطيط جزئي خاص بمرحلة - وبين تداعي المعاني . فهو لا يرسم خطة عامة ، ولا يترسم الملامح الأساسية في العمل ، ولكنه يترسم جانبا جزئيا فحسب مما يقبل على أدائه . وبعد أن ينتهي الفنان من إحدى المراحل الجزئية ، فانه يأخذ في البحث عن المرحلة المناسبة لها والتي يجب أن تتلوها بعد ذلك .

اعادة التصيغ :

من أهم ما يتميز به الفنان هو عدم قناعته بما يقع عليه حسه من صيغ موجودة بالفعل بالبيئة التي يوجد بها ، فيحاول اعادة صياغتها من جديد . فالفنان يترسم صورا جديدة يمكن أن تصاغ الأشياء وفقها من جديد . فهو اذا كان مصورا (رساما) ، فانه لا يكرر نسخ الأشياء كما يراها بأم عينيه أو كما اعتاد الناس أن يشاهدوها . انه يصوغ ما تراه عيناه في صياغة جديدة تتمشى مع مزاجه ومع صور ذهنية جديدة يجيلها في خياله حول ما يمكن أن يكون عليه ذلك الشيء . وحتى أكثر المصورين ارتباطا بالواقع وإستمساكا بأن يكون انتاجهم الفني قريبا من الواقع ، فانهم يعيدون صياغة جوانب معينة في ذلك الواقع . قد يكون الجانب الذي تعاد صياغته في جزئية من الجزئيات . لقد يعيد الفنان الصياغة بازاء نظرة العينين ، أو وضع جسم الشخص الذي يصوره بريشته . ولقد تكون الصياغة متعلقة بترتيب الأشياء ، أو بعلاقة الأجزاء بعضها ببعض ، الى غير ذلك من وسائل اعادة الصياغة . ولعلنا نحسن صنعا اذا ما قمنا بتحديد الجوانب التي يتسنى للفنان اعادة الصياغة فيها ، وهي تتلخص فيما يلي :

أولا : اعادة صياغة الأشكال . فهنا نجد أن الفنان يعتمد الى استحداث أشكال جديدة ليس لها وجود في الواقع الفعلي الموضوعي . فالفنان يعيد التشكيل . انه يغير مثلا في نسب الأعضاء أو في نسب الأحجام . فهو لا يرتبط بالنسب الموجودة بالفعل في الواقع الموضوعي المطروح أمامه . انه لا ينقل نفس النسب الموجودة الى لوحته ، بل يترسم نسباً جديدة . فهو قد يرسم الرجل القوي أو الزعيم السياسي طويلا جدا أو أعلى من مستوى الوجودين حوله . ولقد يستخدم الظلال أو الألوان في إبراز معنى أو صفة معينة فيما يقوم برسمه .

ثانيا : التكثيف الانتقائي . فالفنان هنا لا يقنع برسم ما يقع عاينه حسه الآن وهنا ، بل هو يجمع العديد من الانطباعات الحسية بعد أن يكون قد اختزنها ؛ ثم يقدمها كلها في لوحة واحدة . فالمسألة هنا تشبه الموضوع الذي يغطيه الباحث وذلك بأن يجمع له المعلومات الكثيرة ثم يحشدتها في نطاق محدود هو البحث المختصر الذي يقدمه . فهو يقدم الكثير في مساحة قليلة .

ثالثا : بالنسبة للملحن ، فانه يصوغ أنغامه الجديدة عن طريق إعادة تصيغ النغمات الأساسية . ومن الطبيعي أن يكون الفنان الموسيقي قد استمع واستوعب وتأثر بالعديد من الأنغام والمقطوعات الموسيقية والغنائية ، ولكنه لا يقدمها الى المستمع مرة أخرى كما استمع اليها ، بل انه يعيد صياغتها من جديد .

رابعا : بالنسبة للنحات ، فانه يتناول قطعة الحجر ولا يقدمها الى الناس كما هي ، بل انه يقوم بإعادة صياغتها . صحيح أنه يراعى في تخيره لقطعة الحجر أن تكون ملائمة مبدئيا لما يقبل على نحته ، ولكنه بعد الانتهاء من عملية الاختيار يبدأ في إعادة التصيغ لكي يضيف على الحجر الذي اختاره الصورة الذهنية التي ارتسمت في ذهنه وتولدت في خياله .

خامسا : إعادة التصيغ الانشائي . ففي هذا المجال نجد أن الفنان - وقد يكون مهندسا معماريا - يقوم باستعراض الأنماط البنائية أو التركيبية السابقة ، ثم يعود الى إعادة التصيغ ، فيقدم بهذا أشياء جديدة وصيغا انشائية مستحدثة . فالعمائر الجديدة والمسسيارات والطائرات والسفن والفواصات بل وحتى الأدوات والأجهزة المنزلية تخضع جميعا لإعادة التصيغ على أيدي فنانين يشتغلون في المجالات المتباينة . ونحن نزعم أن الاحساس بالجمال والمحاولات الدائبة لخلق الجمال في الأشياء التي تصنع لما يجب أن يؤخذ في الاعتبار . فالصناعة - أيا كانت - هي من جانب نتاجات ذات فائدة ، وهي من الجانب الآخر نتاجات جمالية تخضع لمبدأ إعادة التصيغ الذي نؤكد في هذا المقام .

والواقع أن مبدأ إعادة التصيغ التي يتسم بها الفنان ، لا تنحصر في إعادة تصيغ ما يقع تحت حسه بل انه ينصب أيضا على نتاجات الفنان نفسه . فالعمليات التي يمارسها الفنان في إعادة التصيغ إنما هي عمليات مستمرة في التطور ، بل وفي التعقد . فبعد أن يعيد الفنان صياغة الأشياء ، فانه يمتد الى ما سبق له أنتاجه فيعيد صياغته من جديد . ولقد تتباين نتاجات الفنان الواحد بالنسبة لنفس الموضوع

وقد أخذ في إعادة صياغته العديد من المرات • وبذا فانك قد تقع لدى الفنان الواحد على أكثر من إنتاج واحد لنفس الموضوع ، ولكن بمحاولات تصيغية متباينة • ولقد تفسر هذا بأن الفنان لا يرضى عما يقوم بإنتاجه ، فيعاود محاولاته لاسترضاء نفسه وذلك بأن يعيد الصياغة من جديد على عشر على الصيغة التي ترضيه في نهاية المطاف ، ولكن هيئات أن يرضى الفنان من صياغاته الفنية مهما تعددت وتنوعت •

على أن إعادة التصيغ لدى الفنان تعتمد على مجموعة من السمات الشخصية التي نعتقد أنها تتحكم وتحدد مسار إعادة التصيغ لديه • والسمات النفسية التي نعيها تلخص فيما يلي :

أولا : الانطواء والانبساط • ونحن عندما نعرض للانطواء والانبساط ، فأننا لا نذهب مذهب العامة الذين يمتدحون الانبساط وينعون على الانطواء • ذلك أنهم يعتقدون أن الانبساط معناه القدرة على المجازاة، والاختلاط والتكيف الاجتماعي. للواقع الاجتماعي بتجاح • أما الانطواء في نظريتهم وفهمهم فهو الانزواء والفضيل في التعامل بتجاح مع الآخرين • والواقع أن هذا الفهم لهذين اللفظين في أذهان العامة إنما هو فهم خاطئ ويعيد من المقصود بهذين اللفظين • فالانبساط هو مشاهدة ذات المرء في ضوء الواقع الخارجي • أما الانطواء فهو مشاهدة الواقع الخارجي من خلال النظرة النفسية الشخصية وبتعبير آخر فإن الشخص المنبسط يحقق نفسه من خلال مراقبته الخارجية ومن طريق تصرفاته وكلامه • أما الانطوائي فإنه يحقق ذاته لا من الخارج ، بل من الداخل • فهو يفسر العالم الخارجي على الضرب في نفس الخط الذي يضرب فيه والذي ينتهجه • والفنان الانبساطي هو ذلك الفنان الذي يصوغ ويعيد صياغة الأشياء مستهديا بالواقع نفسه • فهو يجعل صوره الذهنية تابعة (بالتاء) وتابعة (بالنون) من الواقع المحيط به • أما الانطوائي فإنه يستمد منابع صياغاته الجديدة من تلك الإحالة أو الصور الذهنية المرتسمة في ذهنه • وبتعبير آخر نقول أن الصياغة وإعادة التصيغ لدى الانبساطي تجد مركز الثقل لها في الواقع الخارجي ، بينما تجد الصياغة وإعادة التصيغ مركز ثقلها لدى الانطوائي في ذات الصور الذهنية الداخلية المحتملة في دخیلته •

ثانيا : الاتزان المزاجي أو التقلب المزاجي • فبعض الفنانين يتسمون بالاتزان الوجداني ، بينما يتصف بعضهم الآخر بالتقلب المزاجي • فبالنسبة للتوزع الأول فإن إعادة التصيغ لديهم لا تكون عنيفة بل تكون متزنة إلى حد بعيد • أما إعادة التصيغ عند أفراد الفئة الثانية ، أعني أصحاب المزاج المتقلب ، فإنها تتسم بالتقلبات والتغيرات.

المفاجئة والملاحقة • ولقد يكون التقلب المزاجي من عوامل التجديد المستمر لدى أصحاب المزاج المتقلب من الفنانين • أما أصحاب المزاج المستقر والمتزن • فانهم في الأغلب لا يكثرون من إعادة التصييع ، فتأتي أعمالهم الفنية ذات طابع ثابت ويتم على القليل من إعادة التصييع •

ثانيا : شدة الرغبة في الاكتار من الانجاز الكمي • فنحن نلاحظ أن هناك فئة من الفنانين تهتم بكمية ما يتم انجازه • انهم المكثرون وأصحاب الانتاج الغزير • وفي المقابل فاننا نجد فئة من الفنانين يؤثرون الانتاج القليل • ولقد يكون المكثرون من الانتاج الفني متقنا لما ينتجه ، كما قد يكون القليل في انتاجه الفني أقل مستوى من حيث الاتقان فيما ينتجه • والواقع أن هذه المسألة مزاجية بحتة • فلقد يكون الشخص غزير الانتاج ، ويكون في غزارة الانتاج ما يسعده ويشعره بقيضته • ولكن في المقابل فان بعض الفنانين لا يهمهم كثرة ما ينتجون ، بل ان كل انتاج فني جديد يشعرهم بمسئولية جديدة تضاف الى مسئولياتهم السابقة عما سبق لهم أن أنتجوه • فكل انتاج فني جديد يضيفونه الى انتاجهم القديم انما يعتبر في نظرهم عبئا جديدا ومسئولية جديدة •

رابعا : القاء الانتاج المنتهى وراء الظهر أو الاستمرار في تناوله وتأمله ونقده • فهناك فنانون ما يكادون ينتهون من العمل الفني حتى يغضون عنه ولا يظنون يفكرون فيه • وفي المقابل فان هناك من الفنانين من يظنون يتأملون وينقدون ما تم لهم انجازه • ولقد تصل الوسوسة ببعض الفنانين الى حد افساد ما سبق لهم أن أنتجوه ، وذلك بادخال التعديلات أو الصيغ الجديدة بنفس العمل فيفسد • ولكن هناك في الواقع بعض الفنانين ممن يستمرون في تأمل أعمالهم الفنية السابقة ثم يعمدون الى إعادة التصييع ولكن في أعمالهم الفنية التالية •

خامسا وأخيرا : الاسقاطية • فبعض الفنانين يسقطون ما يتمل في أنفسهم على أعمالهم الفنية • ولكن من الفنانين من تقل لديهم ظاهرة الاسقاط • ونحن نعلم ان وليم بليك كان يتصف بقدرة اسقاطية عالية لدرجة انه كان يشاهد بألم عينيه ما كان يريد القيام بتصويره • وكذا الحال بالنسبة لبعض الملحنين الاسقاطيين الذين يسمعون اللسان في آذانهم وهم يلحنونها • أو قل انهم يسمعونها اسقاطيا لا فسيولوجيا •

التفرد الابداعي :

يرغب الفنان الأصيل في أن يكون تسييع وحده • فهو لا يرغب في أن يكون مجرد صورة أو نسخة من غيره مهما كان ذلك الغير من العبقرية

والإبداع والتفوق • فاللهم عند الفنان أن يتميز من غيره • ولكن هذا لا يصدر عن الفنان لأنه يرغب في الاغراب • بل يصدر عنه لأنه يؤمن بأن ما لديه يتباين كثيرا أو قليلا عما لدى غيره من الفنانين • فالتناس لم يخلقوا متطابقين ، بل خلقوا متباينين وقد فرقت بينهم فروق فردية بعيدة المدى • ناهيك عن الفروق الفردية التي تتأتى نتيجة التربية والمواقف البيئية والضغوط الاجتماعية التي تتباين في ضغطها بأزاء مختلف الأفراد الواقعين في نفس الإطار البيئي •

والواقع أن الفنان الخليق بالتقدير هو ذلك الذي يبدأ من حيث هو لا من حيث الآخرين • انه الشخص الذي يبدأ بما عنده لا بما عند غيره • فهو لا يقول بينه وبين نفسه « ان ذلك العمل أو تلك القطعة تعجبني ، فلأخذها اذن وأضيفها أو أبدأ بها عمل » ، انه لا يقول مثل هذا القول ، بل هو يبدأ من ذات نفسه ، ويستمر بذاته نفسه ، وينتهي بما يعمل في نفسه • انه لا يستعير أعمال غيره ، ولا شطائر صغيرة من تلك الأعمال التي أنجزها غيره • فهو يحب أن يكون هو بكامل انيته متمثلا في أعماله ومنجزاته الفنية • وحتى اذا اضطر الفنان الى الضرب في خطوط رسمها له غيره - كما يفعل العازف الفنان الذي ينفذ لحنا وضعه غيره - فانه يرغب اذن في التفرد في العزف • فهنا يكون التفرد فيما يتعلق بالأداء الفني لا بالمضمون الفني • ولكن من الطبيعي أن يكون الفنان الذي يخلق المضمون والأداء جميعا متميزا ومتفردا تميزا تاما وتفردا كاملا فيأتي عمله ابداعيا صرفا •

وانا لنخال أن الفنان هو شخص قد أضم بالثورة الدائمة • انه يتخذ من المبدأ الثوري في المجال الفني شعارا يستعين به ويتفرد بهديه في جميع حياته • انه لا يرضى عن أي عمل حتى ولو كان ذلك العمل من انتاجه هو • ولعله اذا انبهر بما ينتجه غيره من فن ، فان انبهاره لا يؤدي به الى النقل والتقليد ، بل يؤدي به الى التفاعل خبيريا مع العناصر والمقومات التي أعجبته • ولستنا نقالي اذا ما قلنا ان عملية التفاعل الخبري ذاتها تتضمن ثورية أكيدة • ذلك أن التفاعل لا يعني الامتصاص والتقبل ، بل يعني الاصطدام والعراك • فانت اذا ما شامت تفاعل الأوكسجين مع الأيدروجين لكي ينجم عن ذلك التفاعل ماء ، فانك لا تجد مسألة بين هذين الغازين • بل تجد معادلة حقيقية - اذا جاز التعبير - يمر خلالها كل من هذين الغازين • فتفاعل الفنان مع المقومات التي ينبهر بها ، لا يعني الانصياع والأخذ والتقبل ، بل يعني المقاومة والعنف والصراع مع تلك المقومات حتى يستحيل الفنان الى مركب أكثر تركيبا مما كان عليه الحال قبلا •

وثورية الفنان تجعل منه سيد الموقف باستمرار . فهو شخص لا ينصاع ولا يخضع ، بل هو يسيطر بصفة دائمة على ما يقع تحت يديه . انه كالأسد الذي يهجم على فرائسه فيوقعها بين مخالبه وأنيابه فينوشها نهشاً ، ويحيلها الى مقومات من مقوماته . بيد أنه لا يلتهمها جميعاً ، بل يلتهم ما يعجبه منها ويترك الباقي لمن هو أقل منه جبروناً لكي تاكل الفضلات ، التي عف عنها واشمأز منها .

من هنا فانك تجد الفنان يختار القليل من بين الكثير والكثير جداً . انه يتفحص النتاجات الفنية الكثيرة والمتباينة ، ولكنه لا يقع الا على جوانب قليلة مما يتفحصه لكي يستوعبه في أنحائه الفنية . بيد أن الاختيارات التي يضطلع بها الفنان ليست اختيارات واعية شعورية ، بل هي على العكس من ذلك اختيارات غير واعية وغير شعورية . فالفنان في حالة التفاعل الخبرى لا يكون مدركاً لما يقوم به . انه يكون في حالة شبه ذاهلة . وبتعبير آخر فان الفنان في أثناء تفاعله الفنى يكون فيما يشبه النوم . فهو يكون يقظان نائماً ، أو نائماً يقظان . وبالتالي فان اختياراته التي يقع عليها تتم بغير قصد منه ، أو قل انه يخضع للتفاعل الخبرى بعد أن يكون قد مر في مرحلة من الخوص الفنى ، أو فيما أطلق عليه هربرت ريد اسم الاستغراق الفنى *empathy* . فليست المفاضلة التي يقوم بها الفنان مفاضلة شعورية ، بل هي مفاضلة لاشعورية . على أنه مع هذا نستطيع أن نميز لدى الفنان مرحلتين من التقييم الفنى يمر بهما في أثناء تفحصه أو تصفحه للأعمال الفنية التي أنجزها غيره . أما المرحلة الأولى فهي مرحلة الوعي والادراك الشعورى لما يقع عليه حسه . أما المرحلة الثانية - وهي الأهم والأجدى - فهي المرحلة اللاشعورية التي يغوص الفنان خلالها الى أعماقه والتي يبدأ فيها التفاعل الفنى بين الفنان وبين بعض المقومات الفنية التي أخذت بلبه واستولت على جماع قلبه .

وحتى بالنسبة لما يأخذه الفنان أو يستمده لاشعوريا من الآخرين ، فان إعادة تقديمه الى الناس في سياق عمله الفنى يكون مزايراً تمام المغايرة للصورة التي استمده عليها من الآخرين ، أو قل لما تم تفاعله مع مركبه الخبرى المعقد . فما يستمده الفنان من غيره لا يكون اقتباساً أو استشفافاً ، بل يكون استيعاباً واحالة من حالة معينة الى حالة أخرى مزايرة تماماً . فكما أنك لا تعثر على نوعيات الطعام التي أكلتها في مقومات جسمك أو في ذكك ، كذا فانك لا تعثر على النوعيات التي أفدها من غيرك فيما تقدمه من عمل فنى . ومن هنا فأننا عندما نعثر على عمل

موسيقية أو على نغمات لدى بعض ملحنينا كان غيرهم في الغرب أو في الشرق قد خلقوها ، فائنا نصاب عندئذ بخيبة أمل فيهم ، ونستبعد أن يكون عملهم الفني الذي قاموه مستاهلا لأن يدرج في عداد الأعمال الفنية . فالعمل الفني الخلق بهذه التسمية والجدير بالتقدير هو ذلك العمل الذي يكون مبتكرا كله فلا تكون عليه مجسدة من هذا أو من ذاك من الفنانين الآخرين فلا فن طالما هناك اقتباس أو استشفاف أو تأثير مباشر . ذلك أن النقل والتأثر يشيران إلى علم الهضم وعلى عدم الفوص أو الاستغراق الفني الذي يؤهل الفنان لهضم ما يأخذه عن غيره بالطريق اللاشعوري .

ولعلنا نستعرض فيما يلي تلك الجوانب التي يتفرد فيها الفنان ويكون تسيج وحده بأزائها . ذلك أنه لا يكفي أن نقرر بصفة عامة أن الفنان يتفرد ويتميز من سواه بأشياء معينة دون أن نعود إلى التخصيص والتفريد . والجوانب التي يتفرد بها الفنان تتلخص فيما يلي :

أولا : اللوازم الفنية الأدائية : فلكل فنان مجموعة من اللوازم الفنية يكرزها باستمرار في أدائه الفني . وتلك اللوازم إما أن تكون مستمالة في نظر الفنان ، أو يكون قد اكتسبها في منشأ حياته الفنية أو تكون قد تسربت إليه نتيجة إعجابه بشخص من الفنانين قد صدرت عنه اللازمة ولو مرة واحدة أمامه أو تكون قد وردت ولو مرة واحدة في إنتاجه الفني . واللازمة الفنية تتبدى في جميع الفنون على تباينها . فالحقد تكون اللازمة لازمة تصويرية (في الرسم) ، وقد تكون لازمة نغمية في تصفيف الألحان ، أو قد تكون لازمة نحتية إلى غير ذلك من لوازم ترتبط بالمجال الفني الذي يعمل فيه الفنان . ولكن من غير شك فإن بعض اللوازم الفنية تكون مستهجنة أو معطلة لعمل الفني ، كما أنها قد تكون مستمالة ومرغوبا فيها . بيد أن الفنان عندما يكتشف سيطرة إحدى اللوازم الفنية عليه ، فإنه يسارع إلى التخلص منها حتى لا يوصف بالجمود وعدم التطور أو بالنقص في الثورية الفنية .

ثانيا : العادات الشخصية التي ترتبط بمناخ الإنتاج الفني : لكل فنان مناخ اجتماعي معين ينتج فيه فنه . فبعض الفنانين ينتجون فنا وهم في وسط الجماهير وحيث الصخب ، بينما لا ينتج بعضهم الآخر إلا في الأماكن المغلقة والبعيدة عن الضوضاء . وبعض الفنانين يحبون الموسيقى الهادئة تحيط بهم في أثناء انخراطهم في العمل الفني ، بينما نجد آخرين ينقرون من أي صوت يحيط بهم. ويعجبون الهلواء التام يخيم

عليهم • ومن الفنانين من ينتج فنه وهو فى أوضاع معينة ، أو وهو مرتد ملابس معينة ، أو وهو فى مكان معين بالحجرة التى دأب العمل بها • فإذا ما اضطر لتغيير المكان الذى اعتاد أن ينتج فيه فنه فإنه يتبرم وقد يتوقف عن الانتاج الفنى •

ثالثا : نوعية الموضوعات التى يتناولها : فئمة فنانون يميلون الى الموضوعات الصاخية ، بينما يميل فنانون آخرون الى الموضوعات الهادئة وبعض الفنانين يميلون الى الموضوعات الغريبة أو المشحونة بالانفعالات بينما يميل فنانون آخرون الى الموضوعات العادية والتى لا تحمل فى طياتها شحنات انفعالية كثيرة • وبعض الفنانين يميلون الى الجوانب المحزنة أو المستهجنة أو المبتذلة أو الفقيرة لكى تكون موضوعات لأعمالهم الفنية ، بينما يميل فنانون آخرون الى الجوانب السارة أو المستعجة أو المرغوبة أو الفنية لكى يجعلوا منها موضوعات لانتاجهم الفنى • ومن الطبيعى أن ينحو كل فنان بصفة عامة الى التفرد والتمايز فيما ينتجه من فن ، سواء وقع فى فئة المتشائمين أم فى فئة المتفائلين •

وهكذا نجد أن كل فنان يرغب فى ان يكون مباينا لجميع الفنانين الذين سبق أن وجدوا أو الذين يوجدون فى بيئته بنفس العصر • ولكن لا شك أن نجاح الفنانين فى التفرد يتباين من فنان لآخر • فئمة فنانون ينجحون فى التفرد بدرجة كبيرة ، بينما لا يقبض لغيرهم الا قدر ضئيل فى هذا الصدد •

سيكولوجية الأديب

موسيقى الكلام :

يرتبط الأدب أساسا بالكلام أكثر من ارتباطه بالأفكار . ذلك أن
أي فكرة من الأفكار التي يمكن أن تمر بخلد المرء يمكن أن تصير أدبا إذا ما
سبقت في قالب أدبي موسيقى كلامي . صحيح أن الفكرة الأرقى أفضل
من الفكرة الأقل رقا كموضوع للأدب ، وكذا فإن الفكرة المبتكرة تكون
أفضل من الفكرة المبتذلة لكي يتناولها الأديب بالمعالجة . ولكن الواقع أن
الفكرة أيا كانت تصلح للأدب ، أو على الأقل لا يقال إنها لا تنسجل في
نطاق الأدب . فالأدب يستوعب جميع المعارف والمواقف والمواقف
والعلاقات الإنسانية بشرط عدم التخصص . ويتميز آخر فإن الأدب هو
القطاع العام من المفاهيم الإنسانية . ولعلنا لا نخطئ إذا ما قلنا إن
الأديب السلطة في أن يقع على أي مفهوم من أي مجال من مجالات العلوم
والمعارف والفلسفات الإنسانية ، بل إن لديه السلطة في أن يستشف أي
موقف أو أية علاقة تستثيره أو تحفز ذهنه أو تسيل لعابه قلما لكي
يسوقها في قالب أدبي .

وما يهمنا في هذا المقام هو تناول الصياغة الأدبية من حيث ما
يتمتع به الأديب من حسن موسيقى لغوي . فالواقع أن الأديب يكتشف
منذ طفولته أن هناك جانبا من الكلام التي يتسلطون عليها الناس له نغم
موسيقى . من ذلك ما تلوحه الألسنة من أمثال شعبية أو من فكاهات
أو نوادر أو قصص شعبية أو غناء . وهو يكتشف ما يقوم بين بعض
الكلمات من تشابه في المقاطع أو في طريقة النطق . فلقد تتفق كلمتان
في كل شيء عدا حرف واحد يفرقهما بعضهما عن بعض . وهناك كلمات

لكل منها أكثر من معنى واحد • وهناك جزء من كلمة يشير الى أحد المعاني • وهناك مقاطع بلا معان يمكن أن تدبج وتسلسل في سلسلة كلامية على سبيل التنعيم أو لمجرد التلاعب بالأصوات الكلامية التي لا تحمل معنى ولكنها تحمل في نسيجها موسيقى كلامية •

ولقد تكون الأناشيد والخطب والكلمات الماثورة والحكم والأشعار والنصوص التي تحمل موسيقى كلامية من أهم المقومات التي تعمل على وضع الأسس الأولى في شخصية الأديب • فثمة كثير من الأدباء يصرحون بأن ما تم لهم حفظه من شعر ونثر جميل في طفولتهم ومراهقتهم كان له الفضل في تنشئتهم على الإبانة الأدبية • ونحسب أن الأديب يتمتع بأذن موسيقية لا تختلف كثيرا عما يتمتع به الموسيقار من تذوق موسيقى • فهو يتذوق الجميل من الكلام ويستسيغه ويستوعبه • على أن المسألة في الواقع ليست مجرد حفظ لمجموعة من النصوص الشعرية والنثرية الجميلة بل هي في الواقع مقدرة على الاستيعاب لموسيقى الكلام • فالأديب يختص بمقدرة على الامتصاص والتفاعل مع ما يصل الى سمعه من كلام موسيقى • ان شخصيته تتكون نتيجة ما يتم من تفاعل دقيق ومعقد بين ما سبق أن هضمه من نغمات موسيقية وبين النغمات الموسيقية اللغوية الجديدة التي تصل الى شخصه •

على أن الأديب ليس مجرد شخص متذوق لموسيقى الكلام ، بل هو فوق ذلك - وأهم من ذلك - شخص يصنع موسيقى الكلام • ولعل أن تكون طفولة الأديب هي نقطة البداية في نشأة شخصيته الأدبية • ذلك أن صناع الجمال - والأديب من صناع الجمال - لا يكتفون بالاستقبال والاستيعاب ، بل هم يشاركون في صنع الجمال منذ نعومة أظفارهم بقدر ما أوتى لهم من مقدرة على استحداث الصور أو الانغام الجميلة • فالأديب الطفل يشارك في صنع موسيقى الكلام • لقد يكون ذلك بمجرد رص كلام بلا معنى ولكنه يستحدث نغمة معينة • لقد يستحدث أحد الأطفال الأدباء صورة موسيقية كلامية مثل هذه الصورة « بم بم بم • • تك تك • • هو هو هو • • » وهو يستحدث نغمات من هذه الصيغ الثلاثة • وقد يقضى يوما أو أياما وهو يستحدث أنغاما كلامية من هذه المقاطع الثلاثة • ولقد يكون مثل هذا الاستحداث الجمالي بمثابة تدريب يومي تلقائي يدرّب الأديب الطفل به نفسه على موسيقى الكلام •

وهناك خصيصة يتمتع بها كثير من الأطفال الأدباء هي خصيصة اختراع الكلمات يطلقونها كسميات على الأشياء أو الحيوانات أو

الأشخاص الذين يحبونهم أو يكرهونهم • فثمة طفل أعرفه كان في طفولته يأبى أن يسمى الحذاء بهذه الكلمة (حذاء) ، بل كان يسميه « الانديشى » • فهو يستحس ألفاظا جديدة لها نغمة تناسب أذنه وتتمشى مع تذوقه الموسيقى بينما هي لا ترتبط من قريب أو من بعيد بالشئ الذى تطلق عليه الكلمة • فكلمة « انديشى » التى استحدثها هذا الطفل لا تشير بأية طريقة أو على أى نحو الى الحذاء • ولكنها ترتبط فى وجدان الطفل بوشائج نغمية معينة •

وعندما يكتشف الطفل الأديب أو المراهق الأديب ما للكلام المنغم من أثر قوى على آذان من يستمعون اليه ، فانه يكتشف فى نفس الوقت أن ثمة قوة كبيرة فى حوزته ، هى قوة التأثير فى الآخرين والأخذ بالبابهم ، انه يكتشف أن موسيقى الكلام لا تقل خطورة وقوة فى التأثير والسيطرة والاستمالة عن الموسيقى التى تصدر عن الآلات الموسيقية او عن الغناء يشهد به المغنون والمطربون • فهو يبدأ عندئذ - وبمجرد أن يكتشف ما للأنغام الكلامية من قوة - فى غزو هذا المجال على نطاق واسع • انه يستزيد ويقلد ويتخذ من المواقف المتباينة ما يسمح له بأن يقول الكلام المنغم على آذان الآخرين • انه يخلق المواقف الخطابية أو ينتهز المناسبات الاجتماعية المتباينة لكى يجرب ما استحدثه من كلام مرصوص •

بيد أن الأديب - شاعرا كان أم خطيبا - يجد أن هناك طريقين لابد له من خوضهما والتمكن منهما • أما الطريق الأول فهو تخصيص المعانى والطريق الثانى الاعداد المتقن لما مىقوله أو مىلقى به على أسماع الآخرين • فهو اذن يعكف على الكتب يلتهبها وعلى الندوات يحضرها وعلى المحاضرات يستمع اليها • ولكنى لا يكتفى بالتقبل والدرس ، بل انه يوازى بين الاستماع والاصغاء والهضم وبين صنع الأدب • انه يبدأ فى الابداع الأدبى ، وذلك بأن يفيد مما قرأه أو استمع اليه فيما يقوم بإنشائه • ولعله فى هذه المرحلة يكتشف أن الصلة المباشرة بينه وبين المستهلكين لانتاجه الأدبى لا تكفى ، بل يجب أن يتخذ الطريق الآخر ، أعنى الطريق غير المباشر • انه يبدأ فى الكتابة لمن لا يترك أشخاصهم بأعيانهم • انه يكتب للمجهولين الذين سوف يقرأونه بعد مدة تقصر أو تطول •

ويظل الأديب الناشئ حائرا بين مجالات أدبية كثيرة • انه قد يمارس الشعر والنثر والقصة وغير ذلك من فنون أدبية • ولكنه يبدؤ أن يشاء وتحدد هلامح شخصيته ، يقع فى النهاية على مجال يخص له جل الجهد وأكثر الوقت الابداعى • وسواء اختار الشعر أو اختار النثر ، فانه فى

الحالتين لا يتنازل عن موسيقى الكلام . فهو يجاور بين موسيقى الكلام وبين المعاني التي يعرض لها . ولكنه وإن بدا غسير مكثوث بالتنميق الموسيقى ، فإنه يكون في الواقع كلفا حتى يغير قصد من جانبه بسلاسة كتابته . وحتى إذا هو تعرض لأي موضوع من الموضوعات اليومية أو المشكلات الاجتماعية ، فإنه يكتب مستهديا بموسيقى الكلام . ولكن كلما نضج الأديب أدبيا ، فإن كلفه بالاغراب فيما يستحدثه من موسيقى كلامية يقل وينخفض . ذلك أنه يكون قد وصل إلى مرحلة التبلور الموسيقي في فن الكلام . فهو يصل إلى مرحلة لا يكون فيها بحاجة إلى كسب الجديد في موسيقى الكلام . فهنا يكتب الأديب على المجالات الأدبية يعب منها ويستوعب ما يصادفه . وهو في نفس الوقت لا يستبعد من حياته الإبداع المستمر بالكتابة أو بالكلام المنطوق . أنه يقرأ ويسمع ويكتب . ولكن كلام الأديب الذي يكتبه ويبدعه ليس هو ما يقرأه ويسمعه . أنه ينحو دائما إلى التجديد والابتكار فيما يقوم بكتابته .

على أن الأديب في كسبه للأفهام الكلامية وممارسته لها بما يدبجه من أدب لا يكون صادرا في هذا عن نفسه فحسب ، بل يكون متأثرا أشد التأثير بما يسود بيئته من تذوق أدبي . والواقع أننا نجد أن هناك تأثرا تذوقيا متبادلا فيما بين الأديب وبين مجتمعه . فكما أن الأديب يؤثر في تذوق مجتمعه ، فإن المجتمع بدوره يؤثر في تذوق الأديب . فما يستحدثه الأديب من نغمات كلامية ان هو في الواقع سوى صدى لما يتردد في بيئته الكلامية تصدر إليه عن المجتمع ، بل هو يستجمع تلك الأصداء ويعيد صياغتها ، ويرتبها على أنحاء جديدة مبتكرة . وبذا فإن الأديب الأسيل تكون له سمة نغمية خاصة به يمتاز بها من سواء ويتفوق بها على غيره من أدباء . ولنذكر بهذه المناسبة طه حسين الذي استطاع أن يتلقف الأصداء النغمية التي احاطت به منذ نعومة أظفاره . ولكنه أخذ في تصفيفها وإعادة صياغتها إلى أن تأتي له أسلوب موسيقى يشهد له الجميع بالروعة والبلاغة والتأثير في المستمع إليه أو القارئ له . فالأديب إذن مصنوع وصانع في نفس الوقت . وهو ابن بيئته وصائغ لبيئته من جديد بما يستحدثه من نغمات كلامية .

الاستقبالية الخيرية :

تمتاز الشخصية الأدبية بالقدرة الاستقبالية للخبرات أيا كانت . ونحن نعلم أن الخبرة قد تكون فكرة ، وقد تكون عاطفة ، وقد تكون مهارة يدوية أو مهارة اجتماعية . فالأديب منذ نعومة الأظفار يتميز

بالقدرة الاستقبالية لكل ما يصادفه في حياته من مواقف أو علاقات اجتماعية أو أحداث . انه يكون متمتعا بتلك القدرة الاستقبالية أكثر من تمتع الآخرين بها . فهو يتسمع الى الاخبار ويتشوق الى احراز المعلومات وينتبه الى الأحداث ، سواء كانت أحداثا كبيرة أم أحداثا صغيرة . ناهيك عن أن الأديب يلاحظ أشياء قد تفوت الكثيرين اذا ما وقعت أمامهم . انه بمثابة آلة تصوير على أكبر جانب من الدقة ، أو هو بمثابة جهاز استقبال حساس لأي صوت يحيط به . فهو دائم الاستقبال لما يحيط به من أشياء بل هو أيضا عميق في استقباله ، أو قل انه دقيق الاختيار فيما يستقبله من خبرات .

والواقع أن استقبالية الأديب تتباين تباينا جذريا عن استقبالية الفيلسوف . فبينما نجد أن الفيلسوف في استقباليته يهتم بما وراء الظواهر والأحداث فيستطلع ويستشف المعاني المجردة ، فأننا نجد أن الأديب يستقبل المواقف والأحداث الجزئية . انه يهتم بالأشياء ذاتها والوقائع بعينها . انه يهتم بالموجود أكثر من اهتمامه بما وراء الوجود . والموجود هو الشيء بلحمه وشحمه . فهو يركز الاهتمام على الواقع الحسي المتواجد بكميائه المحسوس أمامه . وحتى عندما يعمد الأديب الى استشفاف المعاني العامة أو القوانين المنطقية المخبوءة وراء الموجودات ، فإنه لا ينفص نظره عن الأشياء الموجودة بشحمها ولحمها أمامه . فالموجود الشخصي هو أكثر الأشياء جذبا لاهتمام الأديب .

وأكثر من هذا فإن الأديب يرتب أولويات ما يستقبله خبريا الى عقله المختزن بحيث يجعل المتفرد أو الشاذ في أول قائمة اختياراته . فهو لا يستقبل الأشياء المتشابهة ، بل يكتفى بأن يستقبل منها ما ينوب عنها ، بحيث يستغنى عن جميع الأشياء أو الأشخاص المشابهين للواحد الذي استقبله الى حصيلته الخبرية . ولكنه يدأب على البحث عن غير المتكرر ، أعني أنه يدأب على البحث عن المتفرد أو الشاذ أو المتميز بخصائص أو صفات ملفتة للنظر . وبتعبير آخر فإن استقبالية الأديب تهتم بالفروق الفردية أكثر من اهتمامها بالخصائص المشتركة بين الأشياء والأشخاص والأحداث والعلاقات . فعندما يتناول الأديب القصص شخصا في قصة من قصصه ، فإنه يهتم بالدرجة الأولى بأن يبرز الغريب في ذلك الشخص . فلقد تكون الغرابة في منظره العام أو في عاهة يتسم بها ذلك الشخص أو قد تكون الغرابة في الأطوار أو في المزاج أو في التصرفات أو الاخلاق بصفة عامة .

وحتى عندما يأخذ القصص في وصف بيت كان يقطنه أحد أبطال قصته ، فإنه يعمد الى وصف خصوصيات ذلك البيت ، غاضا النظر عن

المألوف في بيوت الناس . وعندما يصف علاقة بين شخصين في القصة ، فإنه يهتم بإبراز خصوصيات تلك العلاقة ، وما كانت تتسم به من طرافة .

على أن استقبالية الأديب - وإن كانت استقبالية مختارة وغير عشوائية - فإنها لا تكفى لكي يصنع الأديب أدبه منها . ذلك أن تلك الاستقبالية التي تتسم بالاختيارات تنخرط في عمليات أخرى غيرها . فبعد أن يتم للأديب اختزان خبراته نتيجة استقباليته الخبرية منذ نعومة أظفاره حتى رشده ، فإنه يأخذ في فرز خبراته من جديد . فثمة عملية أخرى تسير جنباً لجنب مع العملية الاستقبالية . فالأديب لا يكتفى بالاستقبال الخبري ، بل هو ينتحى أيضاً إلى الفرز والاستبعاد لما سبق له استقباله . فالأديب يستقبل الخبرات من جهة ، ثم يعود إلى تصنيفها وتنقيتها من الشوائب من جهة أخرى . فليس كل ما يعمد الأديب إلى استقباله في معينه الخبري يصلح للصناعة الأدبية ، بل إن الكثير جداً مما يستقبله الأديب يحذف ويستبعد أو ينحى بصفة مؤقتة . ذلك أن بعض ما يستبعده الأديب في وقت ما ، قد يعود إلى استنهاضه من جديد في وقت آخر بحيث يفيد منه في عمل أدبي آخر .

واستقبالية الأديب لا تكون في الواقع استقبالية موضوعية كما هو الحال لدى العالم أو الفيلسوف . ذلك أن الأديب لا يستقبل بعقله الموضوعي ، بل يستقبل بعقله المشبع بالوجدان ، أو بوجدانه المستهدى بالعقل . فالأديب في استقباليته لا يستقبل الواقع كما هو في حقيقته الموضوعية بل يستقبله كما يريد له أن يكون . وبتعبير آخر نقول إن استقبالية الأديب هي استقبالية إسقاطية . ذلك أن الأديب لا يكون مشابهاً تمام المشابهة لآلة التصوير أو آلة الاستقبال الصوتي من حيث وقوفهما موثقاً حيادياً بازاء ما يستقبلانه من صور مرئية أو أصوات مسجلة ، بل إن الأديب يكون إيجابياً أيضاً فيما يستقبله من صور للعالم الخارجي . إنه لا يكتفى بتلوين ما يستقبله من مواقف وأحداث وعلاقات بلون حالته النفسية ومزاجه الشخصي ، بل هو يضيف ويحذف أيضاً مما يستقبله . وأكثر من هذا فإنه يكبر أشياء كانت صغيرة ، ويصغر أشياء كانت كبيرة . وهو يستطيع أن يضيف اشخاصاً إلى الموقف لم يكونوا موجودين ، كما أنه يضم فم فم بعض أبطاله كلاماً لم يقولوه أصلاً ، ولكنه يريد لهم أن يقولوه فيقولوه فيما يحوكه من قصص أو شعر .

فالأديب إذن ليس آلياً في استقباليته ، بل هو متفاعل وفاعل في نفس الموقف . إنه لا يستقبل فحسب ، بل هو خالق أيضاً للمواقف

والأحداث والكلمات • فهو يستقبل من جهة ويخلق في نفس وقت حدوث الاستقبال الحبرى من جهة أخرى • والأديب - وإن كان كاذبا إذا ما قيس كلامه في ضوء الواقع الخارجى - فانه يعد صادقا مع نفسه ، لانه يصدق ما يقع على حواسه وما يترجم في مخه من تلك المحسوسات • وما يصل الى مخ الأديب من مدركات حسية إنما يتباين عما يصل الى غيره بنفس الموقف • ذلك أنه يضيف على ما يستقبله الكثير من ذات نفسه •

بيد أن هناك ما يمكن أن نسميه الثنائية في حياة الأديب • فهو يستقبل مدركاته الحسية على مستويين : المستوى الأول - هو المستوى الشعورى ، والمستوى الثانى - هو المستوى تحت الشعورى • فعندما يكون الأديب فى المستوى الشعورى ، فإن استقباليته تكون استقبالية موضوعية الى حد بعيد • فهو عندئذ لا يصبح ما يستقبله بصيغات ذاتية الا بدرجة قليلة • ولكنه عندما يكون فى حالة شبه لاشعورية أو تحت الشعورية فانه يكون فى حالته بوصفه أديبا • وتعبير آخر فأننا نقول أن الأديب لا يكون حائزا على الاستقبالية الخبرية الأدبية الا فى هذا المستوى الثانى عندما يكون فى حالة شبه لاشعورية أو تحت شعورية •

ولقد نقول أنه كلما كان الأديب فى هذه الحالة الثنائية من حيث الاستقبالية تحت شعورية ، فانه يكون اذن أكثر قدرة على ما يمكن أن نسميه بالاستغراق الأدبى • وهذه الحالة هى ما تسمى أحيانا بالتأمل الأدبى • فالأديب فى تأمله للأشياء والناس والمواقف والملاقات إنما يكون فى حالة تحت شعورية • انه يكون عندئذ قادرا على الاستقبال الإيجابى • فهو يستقبل من جهة ، وهو يضيف على ما يستقبله صورا نفسية ووجدانية كثيرة من ذات نفسه من جهة أخرى •

وثمة فى الاستقبالية الخبرية ما يمكن أن نسميه بالاستقبالية السيكلوجية • فالصدمات الانفعالية والأزمات الاقتصادية • والفشل فى المواقف أو الحب أو فى تلقى الاضطهاد أو العذاب أو التسفيه أو التحقير أو الحرمان من رغبات محتملة بسبب هوائى خارجية ، إنما تشكل جميعا استقبالية سيكلوجية • بيد أن الاستقبالية السيكلوجية عند الأديب لا تقتصر على هذا الجانب القاتم ، بل هى تتضمن أيضا الجانب المضى فى حياة الأديب • فالنجاح والتفوق والحب المتبادل بين الأديب ومحبيه ، والتغلب على الصعاب ، وتفتح أبواب المجد أمام الأديب ، إنما تدخل بدورها فى نطاق الاستقبالية السيكلوجية لدى الأديب •

والواقع أن استقبالية الأديب السيكلوجية تستمر طوال حياته •

ولكننا نخال ان هذا النوع من الاستقبالية يكون قويا وعنيفا وأكثر ديمومة في مرحلة الطفولة ومرحلة المراهقة . فما نستقبله في حياتنا الباكرة يعمل عمله فينا ويؤثر في توجيه حياتنا الفكرية والأدبية أكثر مما تفعل العناصر التي نستقبلها في الشباب والكهولة والشيخوخة . وهناك من يقولون ان ما استقبلناه في طفولتنا من خبرات مؤلة ومكسرة يتأيد ويقوى بما ينضاف اليه في مراحل حياتنا التالية من خبرات مؤلة ومكسرة أخرى . فالمواقف المتشابهة تنضاف بعضها الى بعض وتؤازر بعضها بعضا وتتوأكب بعضها مع بعض ، ويأخذ الجهاز النفسى في التعقد أكثر فأكثر .

وثمة فروق فردية بين الأدباء بعضهم وبعض فيما يتعلق بالتأثر بالمواقف المتشابهة أو حتى المتطابقة فبينما يكون تأثر أحد الأدباء بموقف ما أكثر مما يكون التأثر ، فإن أدبيا آخر يكون تأثره ضعيفا لا يكا يذكر . ولقد يبدي أحد الأدباء تأثره في ملامح وجهه وفي تصرفاته في الموقف بينما لا يكاد أديب آخر يبين عن تأثره مع انه يكون شديد التأثر بدخيلته فيختزن تأثره الى أن تواتيه الفرصة للتعبير عنه .

التشويق للجديد :

ان من أهم ما يهم الأديب هو الجديد فيما يقف عليه أو فيما يكتبه أو يقوله من أدب . فالواقع أن من أهم مقومات العمل الأدبي أن يكون متمسما بالجدة . فالأديب الذي يكتب كلاما معادا لا يعتبر أدبيا مبرزاً . وحتى اذا انتحى الأديب الى أحد الموضوعات المطروقة ، كأن يتعرض للحب أو الحرية ، فإن عليه أن يثبت للمطلعين على أدبه أنه لا يلوك كلاما مستهلكا، بل هو يقدم زوايا جديدة في الموضوع المطروق ، مما يجعل أدبه متمسما بالجدة . ولعل أن تكون الصياغة الجديدة أيضا أو حتى استخدام الألفاظ والعبارات غير المطروقة عاملا أو مقوما من مقومات الجدة في أدب الأديب حتى اذا كان الموضوع الذي يتناوله موضوعا مطروقا .

والأديب يبحث عن مصادر الجدة في كل منهل من المناهل التي يغترف منها . ولعله يستعين في سبيل ذلك بمجموعة من الوسائل نستطيع أن نلخصها فيما يلي :

أولا - ملاحظة الحالات الغريبة واثباتها . ولقد تكون فردانية الحالة راجعة الى ما وقع من تطور في المجتمع بحيث لم تعد تلك الحالة قائمة . من ذلك مثلا قيام الأديب بوصف بيت من بيوت القرية نشأ فيه بطل

قصته في الثلاثينيات . فهو يصف القرن ولبه الغاز وحظيرة الدواجن وزريبة البهائم التي كانت توجد في نفس الدار حيث كان أهل الدار والبهائم يقطنون نفس المكان ويتخذون من نفس البقعة من الزريبة سريرا ينامون فيه ، وحيث كان الماء ينقل على ظهر السقا . ونحو ذلك من صور. لم تعد موجودة على نفس النحو في القرية المصرية الحديثة . ولقد تكون فردانية الحالة التي يتناولها الأديب راجعة الى ندرة الوقوع أو الى عدم الوقوع الا لذات الشخص بسبب تفرد تلك الحالة كان يصف الأديب ظهور جنى له في أحد الحقول وهو يسير وحده في الظلام الدامس، أو كان يقوم الأديب بوصف رؤيا شاهدها في منامه . أو كان تكون ثمة معجزة قد وقعت له أو وقعت لأحد معارفه فنتج عنها شفاء مرض مستعص أو خروج من مأزق أو أزالة لخطر كان وشيك الوقوع ، أو نحو ذلك من حالات فردية لا تتكرر بأي حال .

ثانيا - التجديد في المنهج . فلقد يشق الأديب طريقا جديدة لم يسبقه أحد الأدباء اليها . فهو يقوم باختراع منهج جديد يتبعه وينتج أدبه وفنه . . وبذا يعرف ذلك الأديب بذلك المنهج الذي اخترعه . ولقد ينجم عن مثل هذا الاختراع أن تتكون مدرسة أدبية تنهج نفس المنهج وتسير في هدى ذلك المنهج المخترع مع ادخال اضافات وتعديلات متباينة عليه . ولقد يجد الأديب منهجه الجديد نتيجة ما قام به من دراسة في علم النفس أو في الأنثروبولوجيا أو في علم الاجتماع أو في غير ذلك من مجالات معرفية . ولقد يكتشف الأديب منهجه الجديد نتيجة فطرته أو نتيجة خبراته الشخصية في الحياة اليومية . وما سبق له أن حصله في طفولته وشبابه .

ثالثا - التجديد في الأسلوب . فلقد يجد الأديب ضالته المنشودة ونجدته الذي يتشوف اليه فيما يستنه من أسلوب جديد . لقد يستعين الأديب بنوع معين من المحسنات اللفظية كأن يفتن في السجع أو في الجناس أو في التورية أو في غير ذلك من محسنات يتقنها ويتخذها نهجا لغويا يستعين به . ولقد يجد الأديب ضالته المنشودة في الأمثال الشعبية فيكثر من استخدامها فيما يصنعه من أدب . ولقد ينحو الأديب الى الكلمات العامية التي هي في حقيقتها كلمات عربية فصيحة ولكنها تركت أو أهملت ظنا من المثقفين والأدباء أنها كلمات عامية . من ذلك مثلا كلمة « خياطة » وكلمة « يشوف » وكلمة « عربية » . ولقد يستخدم الأديب بعض الكلمات العربية أو الكلمات التي ارتبطت ببعض المقاطع التركية غير العربية مثل « أوتوبيس واستنسر واجزاخانة وعربخانة ونحوها » .

رابعاً - التجديد فى المصطلحات وذلك بأن يعمد الأديب الى استحداث مصطلحات جديدة أو الى نحت بعض الكلمات التى تستلزمها الموضوعات التى ينحو الى معالجتها . والواقع أن الفضل يرجع الى الأدباء فى إثراء اللغة بما ينحتونه من كلمات جديدة للإشارة الى حالات نفسية أو الى مواقف أو علاقات اجتماعية متباينة . ولقد يجد الأديب المجدد بعض الصعوبات والاعتراضات فى بداية الأمر ، ولكنه ما يفتأ يجد أن تجديده قد انتشرت على الألسنة والأقلام ، وقد صارت ضمن اللحم اللغوى الأدبى المعترف به .

خامساً - التجديد المبالى أو الموضوعى . فلقد يستحدث الأديب مجالاً أو موضوعاً جديداً لم يكن قائماً من قبل . ومن ذلك مثلاً قيام أحد الأدباء فى المستقبل بمعالجة موضوع العلاقات الانسانية وغير الانسانية التى تنشأ بين المهاجرين من الأرض الى أحد الكواكب التى توجد به مخلوقات كوكبية أعلى مرتبة فى الذكاء أو أقل مرتبة ، وما ينشأ عن احتكاك الثقافة الانسانية بالثقافة الكوكبية من نتائج وتفاعلات مفيدة أو ضارة .

وئمة فى الواقع نوعان من الجدة : جدة ذاتية شخصية ، وجدة أخرى اجتماعية موضوعية . فلقد يحس أحد الأدباء - وبخاصة الواحد من الأدباء الشبان - بأن الموضوع الذى يتناوله بالمعالجة إنما هو موضوع جديد كل الجدة ، وأن أحداً لم يسبق أن تناوله . فهو يؤمن بهذه الجدة ، مع أن الواقع الموضوعى يقول أن الموضوع الذى يتناوله مثل ذلك الأديب الناشئ ليس بالجديد ، بل هو موضوع ملوك ومستهلك . أما النوع الثانى من الجدة فهو الجدة الموضوعية . فالأديب المجدد جدة موضوعية هو الأديب الذى يتناول موضوعاً أدبياً جديداً بالفعل بحيث يمكن أن يقال إن أحداً لم يسبق أن عرض له أو لم يسبق أن عالجه بنفس الطريقة أو بنفس الأسلوب . ونحن نرى أن كل أديب يجب أن يمر أولاً بالنوع الأول من الجدة ، أعنى الجدة الذاتية . فلا ينبغي أن يطالب الأديب الناشئ بأن يتناول موضوعات لم يسبقه أحد إليها . ذلك أن من طبيعة النمو الأدبى أن يمر الشخص أولاً بالنوع الأول من الجدة الى أن يشب عن الطوق ويتسنى له الوقوف على الجوانب الجديدة جدة موضوعية فيتناولها بالمعالجة .

بيد أن مداومة الدراسة ضرورية لازمة للأديب لكى يتم له النمو والنضج فيتوافر له بلوغ المرحلة الثانية من الجدة الموضوعية . فالأديب الذى يداوم على الاطلاع والبحث والتنقيب ومتابعة الحركة الأدبية فى بلده والبلاد الأخرى ، لهو الخليق بالوقوف على ما لم يسبق

أن تطرق اليه الآخرون • على أن الأديب يجب أن يظل مستمسكا بالتنوعين من الجودة الذاتية والجودة الموضوعية وألا يجتزىء بوحدة منهما • فمهما بلغ الأديب من شأن في الاطلاع ومتابعة الانتاج الأدبي المحلى والعالمى ، فإن عليه أن يكتب ما يحس بعواطفه الشخصية أنه جديد عليه • ذلك أن الجودة كما قلنا لا تنحصر فى الموضوعات التى يعرض لها الأديب ، بل هى تتعدى ذلك الى جوانب أخرى كالأسلوب وطريقة المعالجة ونحوهما •

وعلى الأديب الذى يتشوق الى الجديد أن يلاحظ الناس فى علاقاتهم بعضهم ببعض ، وان يتابع حركة التغير الاجتماعى باستمرار • من ذلك مثلا ما يحدث اليوم فى مصر وفى كثير من البلاد العربية من تحول اقتصادى يتعلق بالحرف اليدوية وكيف أن أصحاب الحرف التى كانت تتسم بفقر المشتغلين بها ، وقد صارت فى مستوى اقتصادى يحسدها عليه اصحاب المراكز الوظيفية العليا واصحاب المؤهلات الدراسية فوق العليا • فهنا نجد أن الأديب اللامع يتابع تلك التغيرات الاجتماعية وأمثالها ويتناولها بالمعالجة الى أن يصل الى جذورها والى الجوانب المخبوءة التى نتجت عن تلك التغيرات الاقتصادية الخطيرة • من ذلك مثلا قيام الأديب بوصف التغيرات التى نشأت فى بنية الأسرة كأن تعدد الزوجات ، أو كان يتخلص الحرفى من زوجته أو زوجاته القديمات ، أو كان تقلد بنات أو أبناء ذلك الحرفى شباب الطبقات الأرستقراطية ، أو كان تتأثر العلاقات الأسرية لدى الحرفيين - وهم الطبقة الثرية الجديدة - بما دخل فى رحاب الأسرة من تكنولوجيا جديدة • وما نتج عن الثراء المفاجئ من علاقات جديدة بين أسرة الحرفى ، التى كانت حتى وقت قريب تسترضى وتتملق أصحاب المراكز والوظائف والمؤهلات العالية ، وبين عائلات هؤلاء الذين صاروا فى الوضع الأقل مرتبة ، أو قل بينهم وبين الذين تبادلوا الكراسى معهم فى لعبة المستوى الاقتصادى • لقد صارت زوجة الحرفى تنادى زوجة وكيل الوزارة باسمها أو ترفض السلام عليها أو حتى الاستمرار فى مجاورتها • ذلك أن الحرفى قد اشترى قطعة أرض فى الزمالك أو مصر الجديدة وقد بدأ فى تشييدها لكى تنتقل أسرة ذلك الحرفى اليها بعد الانتهاء من التشييد والتشطيب • ومن الطبيعى أن تناول الأديب مثل تلك الحالات والمواقف يختلف اختلافا جديرا عن تناول عالم الاجتماع لها •

ولا شك أن الأديب يجد نفسه فى موقفين يجب أن يعطى كل موقف منهما حقه : الموقف الأول - هو الموقف العام ، والموقف الثانى - هو الموقف الخاص • فبالنسبة للموقف العام يكون على الأديب أن يلم بالخطوط

العريضة في الحركة الادبية وفي النقد الادبي . أما بالنسبة للموقف الخاص ، فإن على الأديب أن يلتزم الجزئيات لا الكليات . ذلك أن الأدب كما سبق أن أشرنا يتناول الأشياء بعينها بل ويتناول الحالات والأشياء والأشخاص المتفردين الذين لا يشتركون مع غيرهم في كل شيء ، بل تكون لديهم خصائص أو صفات تميزهم وتجعل كل واحد منهم فئة فريدة قائمة بذاتها .

البصمة الشخصية :

يهلوا الأديب بكل قلبه وعقله إلى أن يكون شخصية متفردة . وهو يحاول أن يؤكد تفرديته بأن يحاول بكل طاقته أن يترك بصمته الشخصية على أعماله الأدبية التي يضطلع بها . ذلك أن تفردية الأديب لا تتحقق في فراغ ، بل تتحقق فيما يتركه من آثار أدبية . ولعلنا نتبع حياة الأديب ومناشطه المتباينة حتى نلق على السبيل الذي يوصله في نهاية المطاف إلى ترك بصمته الذاتية على أعماله الأدبية .

فهناك أولا - الميول الشخصية للأديب ومزاجه الشخصي وعاداته المتباينة في تحصيل المعرفة وفي تلقي الخبرات . فالأديب الإصويل المتفرد لا ينهج وفق خطوط مرسومة له من قبل ، بل هو يخط لنفسه خطه ، ويضع لنفسه دستوراً ثقافياً يحصل معلوماته بواسطته ويحوز خبراته عن طريقه . ولقد نقول أن الأديب الخليل بأن نعتة بالتفردية هو ذلك الأديب الذي يتحسس طريقه بنفسه ، أو قل هو الذي يخترع لنفسه وسائل تحصيل الخبرات . فهو يترك فكره ووجدانه على السجية ، ولا يقصر نفسه على تقليد أحد مهما كان هناك من شخصيات أدبية يجب بها وتحتل مكان الصدارة في تقديره . وهناك في الواقع تباين بعيد المدى في وسائل التحصيل المعرفي والخبري بين الأدباء . ولسنا نأخيل أي نوع من التطابق يمكن أن يوجد بين أديب وآخر فيما يتعلق بالعادات والتقاليد التي يضعها الأديب لنفسه في التحصيل الخبري .

على أن المسألة لا تقتصر عند حد التحصيل الخبري واستتقاء المعلومات وكيفية حيازتها أو استذكارها ، بل تمتد إلى الجانب الأدائي في حياة الأديب ، الإنتاجية . فثمة مجموعة كبيرة ومعقدة من العادات والميول والأعراف يتحراها الأديب في أثناء إنتاجه الأدبي . لقد وجد أديبا ينتج أدبه في الجو الاجتماعي الصاخب ، بينما نجد أديبا آخر يتعشق الزمهر والبعث عن أي ضوضاء . وهناك أديب لا يكتب أدبه إلا وهو جالس

الى مكتبه ، بينما ينتج اديب آخر أدبه وهو مضطجع على سريره . وتمة اديب ينتج أدبه وهو ساكن لا يتحرك ، بينما هناك اديب آخر ينتج أدبه وهو يمشى ويجوب الأماكن أو الحدائق فيتنزّه في الحدائق أو على شاطئ النهر أو البحر . وهناك أيضا عادات وميول تتعلق بما يستخدمه الأديب من أقلام وأوراق . يقال عن فولتير مثلا انه كان يجهز مجموعة من الاقلام الرصاص كبيرة العدد ويديرها جميعا ، ثم يأخذ في الكتابة بها قبعا على ورق أبيض ذي مساحة معينة واحدة ، لا يغيرها . وبعد أن ينتهي من الكتابة في يومه ، فانه كان يلف تلك الاقلام الرصاص في ورقة ، ولا يعود الى استعمالها بعد ذلك . بل كان يعوم بأعداد مجموعة اخرى من الاقلام الرصاص ويجرى عليها نفس ما عمله بإزاء مجموعة الاقلام الرصاص التي استعملها في اليوم السابق . أما الشاعر المصري أحمد رامى فانه يقول عن نفسه انه يكتب شعره بقلم رصاص صغير الحجم وقد دفع به في جيب معطفه حتى يكون جاهزا وقت أن ينزل عليه الوحي الشعري ، وقد حمل معه بعض الأوراق حيثما يذهب . ولعلنا نقول أن كل اديب يحوز مجموعة من العادات الخاصة به فيما يقوم بكتابته ، وإنتاجه من أدب .

ونأتى بعد هذا الى الجانب الثانى الذى يبدى الأديب من خلاله بصمته الشخصية هو ما يقع عليه الأديب من كتب أو مادة أو مصدر خبرى ينهل منه . فثمة أدباء يحصلون على خبراتهم ومعلوماتهم من أكثر من لغة واحدة . فالى جانب اللغة التى يكتب بها الأديب ، وهى تكون لغته الأصلية عادة ، فانه قد يستعين بأكثر من لغة أجنبية واحدة لكى يقرأ بها ويحصل على المعلومات من خلالها . ومن الأدباء من يهتمون بأخبار الناس وأحوالهم . فالواحد من هذه الفئة يجوب الشوارع والأزقة ، ويقضى الوقت الطويل على المقاهى ، ويأخذ فى ملاحظة حركات ونغمات كلام الناس الممثلين لطبقات الشعب المتباينة ، بل ان الأديب من هذه الفئة قد يهتم بطريقة الكلام التى يستخدمها الناس من حوله . فهو لا يكتفى بالكتب يستمد منها معلوماته ، بل هو يتخذ من المجتمع والواقع الحى من حوله مصدرا خبريا لا يقل أهمية فى نظره عن المعلومات المستقاة من الكتب والمصادر المعرفية الأكاديمية أو غير الأكاديمية . ومن الأدباء من يجدون فى وسائل الاعلام ، كالإذاعة والتلفزيون والافلام السينمائية مصادر خبرية أساسية قد تفوق الكتب والمراجع أهمية فى أنظارهم .

ومن الطبيعى أن يترك الأديب بصمته على إنتاجه الأدبى فى ضوء ما يكون قد حصله من خبرات متباينة .

وتأتى البصمة الشخصية للأديب من جهة ثالثة من طريقة تصميمه

للعمل الأدبي قبل أن يشرع في إخراجه من حيز الكون الى حيز الواقع .
فالأديب يبدأ بتصوير ما لعمله الأدبي ، ويكون ذلك التصوير متلبسا
بصيغة معينة ترسم في ذهن الأديب . فالعمل الأدبي قبل أن يخرج
الى حيز الوجود الأدبي يكون متلبسا بتصوير وصيغة معينة قابلة
للتنفيد . ونفس الشيء ينسحب بازاء العمل الأدبي بعد أن يخرج الى حيز
الواقع وقد ترجم من ذهن الأديب ترجمة أدبية معينة . على أن الأديب
لا يخرج تصوره الأدبي من ذهنه الى الواقع الكلامي المكتوب أو المنطوق أو
المكتوب والمنطوق معا كما ارتسم في ذهنه تماما . بل هو يعمل فيما
ارتسم في ذهنه وداعب خياله كثيرا أو قليلا . فالترجمة الكلامية التي
يقدمها الأديب الى قرائه ومستمعيه لا تكون صورة طبق الأصل لما اعتمل
في ذهنه وخياله ، بل هي تنحرف عما تصوره الأديب ورسمه في ذهنه .
فهو يعمل من تصوره الذهني في أثناء التادية الأدبية وفق ما تقتضيه
لغة الكلام وفنيات التأليف الأدبي . ذلك أن الأديب برغم ما يتمتع به
من حرية في الأداء الأدبي ، فانه يكون في الواقع مقيدا بقيود معينة هي
قيود اللغة الأدبية . فثمة قوالب كلامية محددة نزلت الى الأديب في
التراث الأدبي . وبعبارة أخرى نقول ان الأديب يصب نفسه في قوالب
معينة كلامية تحدد أصول العمل الأدبي .

ولكن مع هذا فان الأديب يترك بصمته على عمله الأدبي بما يتحو اليه
من طرائق استخدام اللغة الكلام المكتوب والمنطوق . وأكثر من هذا فان
الأديب يعمد الى تطوير أساليب التعبير الأدبي تطويرا كثيرا أو قليلا .
فالأديب ليس مجرد أداة صماء تستخدم ما تلقنه أو يقدم اليها . انه
ليس كالحاسوب أو العقل الالكتروني الذي يتسم بالموضوعية ، بل هو
إنسان قبل أي شيء . وهو إنسان يتمتع بالحرية ويطالب لنفسه بأكبر
قدر من الحرية . فما عمله الأديب ليس استخدام الكلام أو القوالب
الأدبية استخداما نمطيا ، بل هو يستنظم الكلام والأنماط الأدبية
استخداما مرنا . فهو يطوع القوالب تطويعا ، ويلينها تليينا ، ويسخرها
تسخيرا . ومن هنا فثمة ما يشبه التصادم يقع بين الأديب وبين تلك
القوالب الكلامية التي ورثها في تراثه الأدبي . انه يجد أن تلك القوالب
تقيد حركته ، فيحاول جاهدا أن يتخفف منها من جهة ، وأن يحافظ عليها
أو على هيكلها العظمى من جهة أخرى .

ومن جهة رابعة فان الأديب يترك بصمته الشخصية في تأثيره في
الآخرين من حوله وبخاصة تلاميذه وخاصته وأتباعه . فالأديب بمثابة
زعيم له أتباع . وأتباع الأديب ليسوا أتباعا مقسورين ومجبرين على مثل
هذه التبعية . انهم يتبعون الأديب ويتأثرون به طواعية وبرغبتهم

الشخصية . ان كل واحد منهم يشاهد نفسه فى الأديب ، أو قل ان كل واحد منهم يحس بأن الأديب يترجم عن أفكاره ومشاعره الذاتية فثمة ما يشبه التقمص أو التجسد يتم بين مشاعر وأفكار الأديب وبين مشاعر وأفكار مريديه . من هنا فان التبعية أو الإعجاب أو التتلمذ ينشأ نتيجة ما يشاهده الأديب من تحقق لذاتيته فيما ينتجه الأديب من أدب ، سواء كان شعرا أم نثرا . فالأديب الخلق بهذا النمط هو الذى يترك بصمته على أشخاص معينين من حوله. يتبعونه بإرادتهم الشخصية وطواعية بغير أن يجبرهم على ذلك أحد ، وبغير أن يكون لهم غرض أو مصلحة شخصية يبتغونها .

ومن جهة خامسة وأخيرة فأننا نجد أن الأديب يترك بصمته على تاريخ الأدب نفسه . فالخلق بالأديب أن يكون شيئا مذكورا فى تاريخ الفكر الأدبي . وطبيعى أن الأديب اذا لم يكن متميزا من سواء بشيء ما ، فإنه لا يستطيع إذن أن يحتل أية مكانة فى تاريخ الفكر الأدبي من قريب أو من بعيد . انه لا يكون سوى نسخة مكررة من غيره . ولكن الأديب صاحب البصمة الذاتية فى إنتاجه الأدبي إنما يكون قد نعت بذلك لنفسه مكانة فى صخرة الأدب ، أو قل ان الأديب صاحب البصمة الذاتية يكون قد اوجد لنفسه كرميا بين كراسى الأدباء ، أو قل انه يكون قد حسب حلقة فى سلسلة التطور الأدبي . فبغير أن تكون للأديب بصمته الشخصية فإنه يعتبر إذن حلقة مكررة يجدر حذفها أو استبعادها من تلك السلسلة الخاصة بتطور الفكر الأدبي المحلى أو العالمى .

مقاطبة الآخرين :

من الممكن أن نقول ان ادب الأديب بمثابة رسالة أو خطاب يوجهه الى الناس من حوله ، وإلى الناس من بعده ، بل وإلى الناس البعيدين عنه مكانا وزمانا . انه رسالة يريد لها أن تظل تقرأ بغير أن يصيبها البلى أو الضمور . فهو رسالة متجددة الحياة باستمرار برغم تعاقب الأزمان وبرغم اختلاف الأماكن والبيئات الاجتماعية والعادات والتقاليد الانسانية . وبذا فأننا نستطيع أن نقول ان الأديب انسان يريد أن يقول شيئا ما للانسانية أينما تكون وفى أى عهد أو زمان تكون .

على أن رسالة الأديب الى الانسانية تتباين ثباينا جذريا عن رسالة الفيلسوف اليها . فالأديب يقدم رسالة خاصة جدا الى بنى الانسان . انه لا ينحو الى التعميم ، بل ينحو الى التخصيص كما قلنا . فهو يقول للانسانية أشياء بعينها محصورة فى إطارى المكان والزمان . أما الفيلسوف

فانه عندما يخاطب الانسانيه فانما يخاطبها في قوالب عامه بعيدة عن الخصوصية بعدا تاما . انه يقدم اليها القوالب الفارغة من المضمون المحلى والخاص . انه لا يعرض لعواطفه الشخصية ولا لاتجاهاته التي يتفرد بها والتي ينوطها فكره هو ووجدانه هو . انه على العكس من هذا يفرغ قوالبه من كل ما هو خاص ، ويملوها بكل ما هو عام ودائم لا تشوبه تغيرات بسبب تغير المكان أو الزمان . بيد أن الانسانية تحتاج في واقع الأمر الى عاتين الرسالتين : رسالة الأديب من جهة ، ورسالة الفيلسوف من جهة أخرى . فالانسانية بحاجة الى الخاص المتفرد والمتعلق ببيئة بعينها وبزمان معين ، كما أنها بحاجة أيضا الى العام الذي يتجاوز التفردية وينصب الى الشمولية والتحرر من واقعي المكان والزمان .

والواقع أن الأديب عندما يخاطب الآخرين فانما يخاطبهم بالطريق غير المباشر . انه لا يتخذ منهم موقف الواعظ الذي يصرح لهم بما يريدهم أن يتبعوه أو بما يريدهم على أن يتحاشوه ، بل هو يتخذ من الطريق غير المباشر في الكلام وسيلة لا يصال رسالته . انه يتحدث اليهم من طرف خفي . فهو يلقي مراميه في لفائف تستر مراده بحيث يجعل قارئه أو سامعه يجيل الفكر وينعم النظر ويتأمل ويستشف ويستنتج . ولكأن الأديب الخليق بالتقدير هو ذلك الأديب الذي يستحث الناس على التفكير والتأمل . فهو يحس بأن جوهره فكره ينبغي أن تظل مخبوءة عن الجهال والعامه . انه يرغب في ألا ينكشف كلامه الا لمن يجتهدون ويخلصون في الاجتهاد . انه يخشى أن يقدم مضمون كلامه لقمة سائغة لكل من هب ودب ، فيصير أدبه مسافا وخاليا من التقدير . فما لا يحصل بالجهل لا يستحق اذن أي تقدير ، بل على العكس من هذا يستحق الامتهان والاعراض .

والبساطة التي قد يتوخاها الأديب في أدبه لا تتعارض مع عدم الابانة المباشرة . فثمة ما يعرف بالسهل الممتنع يتمتع به بعض الأدباء الذين يبدو أدبهم سهلا ميسورا ومستساغا ومستوعبا استيعابا مباشرا . ولكنه في الحقيقة يمتنع على فهم العامة وغير المتعمقين . فمن يتعمق السهل الممتنع من الأدب يجد فيه مغازي لم تكن لتفهم أو تستوعب الا بالتأمل والفكر العميق . فالسهولة غير الغثاثة ، والبساطة تختلف عن الابتذال ، والوضوح يختلف عن كشف النقاب عن المطلوب . فالأديب الذي يمتاز بالسهولة والامتناع معا ، انما يجمع في أدبه بين ما يبدو أنه تناقض . فهو بسيط وعميق فيما يكتب وسهل ودقيق في نفس الوقت ، بل انه يبدو في تناول الجميع ، ولكن الواقع أنه ليس في تناول الجميع بنفس

الدرجة • فلنأخذ الأديب السهل الممتنع يقدم غذاء لكل عقل ، ولكنه يقدم ذلك الطعام العقلي في طبق واحد يجد كل من يجد إليه ما يريد وما يقدر على مضغه • فهو طعام ذهني مشترك للجميع ، ولكنه يخاطب أمخاخ الناس جميعا على حسب قدرة كل شخص على التفكير والتأمل والتذوق •

وليس من شك في أن رسالة الأديب إلى الإنسانية هي رسالة منمقة وقد صاغها الأديب في قالب جميل • أنه لا يكتب أو يقول رسالته في أي أسلوب • أنه يتخير أفضل ما في اللغة من كلمات وعبارات • وكذا فإن الأديب لا يسوق رسالته إلى الإنسانية في أية معان ، بل أنه يعتمد إلى تخير أحسن وأدق المعاني متحاشيا في نفس الوقت المبتذل منها • أنه لا يود أن يقدم للإنسانية المعاني المملوكة والمستهلكة معرفيا أو المموجة على الأسماع والمتنافرة مع الأذواق • والواقع أن الأديب يصبو لرسالته الخلود كما قلنا • ومن ثم فإنه يعتمد إلى تخير ما يقدمه إلى الإنسانية بحيث تجد فيه جميع الأجيال ما يخاطب وجدانها ويسد حاجة من حاجاتها النفسية والعقلية • فنحن اليوم مانزال نقرأ ما كتبه شكسبير ودالتون ومازلنا نستمتع بما كتبه ابن المقفع وابن العميد والجاحظ • وسوف يظل الإنسان العربي يستمتع بما دونه طه حسين وميخائيل نعيمة وجبران والعلقاد والمازني وغيرهم من أدباء عرب في مصر والبلاد العربية •

ويخطيء من يعتقد أن رسالة الأديب إلى الإنسانية يجب أن تصاغ في قالب مشترك أو في لغة واسعة الانتشار أو في لغة من لغات البلاد المتقدمة كاللغة الإنجليزية أو الفرنسية • أن مثل ذلك النصور قد يحمل بعض الأدباء على محاولة التمكن من دراسة إحدى اللغات الأجنبية المبينة لغتهم القومية لكي يكتبوا بها أدبهم • فالأفريقي مثلا قد يهجر لغته الخاصة بقومه اعتقادا منه أن تلك اللغة التي يتحدث بها مواطنوه إنما هي لغة محدودة أو لغة متخلفة ، وأن عليه بلا مناص أن يكتب أدبه بالإنجليزية أو الفرنسية حتى يجد من يقرؤه ويقدره • والأحرى بالمرء في أية قومية وفي إطار أية لغة من اللغات القومية مهما كانت فجأة ، أن يكتب أدبه بها ، وأن يسوقه في أطرها • ذلك أن الارتباط بين اللغة كقوالب لفظية من جهة وبين المضامين المعرفية والعاطفية والاجتماعية من جهة أخرى إنما هو ارتباط وثيق لا يمكن فصله • فكل إنسان يفكر بلغته ، لا من حيث هي كلام فحسب ، بل من حيث هي أفكار وعواطف وانفعالات متجسدة في كلام • والفصل بين القوالب اللفظية وبين المضامين التي تحتويها تلك القوالب الكلامية ، إنما هو فصل مفتعل لا يرتكز على أي أساس من الصحة • ومن هنا فإن الأديب في أي قومية وفي أي مستوى

حضارى يجب أن يسوق رسالته الأدبية الى الانسانية فى القوالب التى
نشأ عليها وفى اللغة التى تشربها منذ نعومة أظفاره .

ولا شك أن الانسانية بعامة عندما تقوم بتقييم الأدب أى أدب ، انما
تنحور فى الواقع الى البحث عن الخاص . وحتى عندما تترجم الآداب
الانسانية الى اللغات الأخرى ، فإن قيمة الأدب تكمن فى لغته الأصلية
، فيظل قائما لا يلحقه البلى ، ولا يصيبه التقادم ، ولا الاستغناء عن الأصل
والاكتفاء بالترجمة . فمهما بلغت الترجمة درجة عالية من الدقة والاتقان ،
فإن الأدب فى أصله وفى لغته القومية التى كتب بها وسبق فيها ، يظل
محتفظا بقيمته وجوهريته . فرسالة الأديب الى الانسانية هى رسالة
ذات قيمة طالما نسجت من النسيج الأصلي الذى يشكل لحم ثقافة الأديب
وقوام فكره وما نبت عليه من فكر ووجدان واتجاهات .

والواقع أن الانسانية تشبه الشخص الذى يحتفظ ببعض الرسائل
التي تصل اليه معتزا بها ، بينما يتخلص أو يهمل البعض الآخر من
الرسائل التى تستنفد أغراضها أو التى لا تحتوى على مضمون ذى قيمة .
فالانسانية تقدر وتحتفظ بالرسائل التى يكتبها بعض الأدباء وقد تضمنت
مضمونا أدبيا له وزنه وقيمته . وثمة نوع من الترتيب للأولويات تأخذ به
الانسانية لدى تقييم الآداب . فكلما كان الأدب أكثر أصالة وأكثر رونقا
وبهاء ، كانت قيمته بالتالى كبيرة . فالأدباء الذين خلدوا أسماءهم فى
سجل الأدب هم أولئك الذين استطاعوا أن يقنعوا الانسانية بقيمة ما
دولوه وبقيمة ما كتبوه للأجيال المتعاقبة عبر المكان والزمان جميعا .

وثمة نوع من التفاعل والتأثير المتبادل فيما بين رسائل الأدباء
بعضهم ببعض . ولسوف تظل الأعمال الأدبية الشامخة عوامل تأثير فيما
سوف يؤلف من أدب فى الشرق والغرب . ولعلنا لا نبالغ اذا ما قلنا ان
الأدب بمثابة كائن حي يؤثر فى غيره من كائنات حية . فالأدب مهما كان
بعيدا فى المكان والزمان ، انما يكون حيا وفعالا ومؤثرا فى غيره من
الآداب . فنحن عندما نقرأ أدبا كتبه أدباء قبل الميلاد بسنين كثيرة ، أو
عندما نقرأ أدبا كتبه صينيون أو يونان ، أو رومان ، فائنا نتأثر بما كتبوه
ونحس بالتفاعل فيما بين ما نحمله من قدرات أدبية وبين ما ننطبع به
من تلك الآداب ، بحيث يتأتى عن ذلك التأثير أو الانطباع قوام أدبى جديد
لدينا .

ولقد نقول ان رسالات السماء قد سبقت فى صيغ أدبية ممتازة .
فأنت تستطيع أن تشاهد فى الكتب المقدسة جانبين : جانباً ارشادياً

وجانباً آخر أدبيا • ويتميز آخر نقول ان رسالة السماء هي في نفس الوقت رسالة أدبية تتسم بالجمال وتنحو الى الاستمالة والاستئثار بالمشاعر والاستيلاء على الأفكار • فإذا ما تناولت مزامير داود النبي أو أمثال سليمان الحكيم أو القرآن الكريم ، فانك ستجدها جميعا قد بلغت مبلغا عاليا من السمو الأدبي بحيث يمكن القول ان ثمة أدباء كثيرين قد وجعلوا فيها منهلا يستمدون منه يناييح مشاعرهم وافكارهم • ويكفي أن نذكر بهذا الصدد مسرحية توفيق الحكيم المسماة « سليمان الحكيم » كمثال لتأثر الأديب بالكتب المقدسة •

وخلاصة القول ان الأدب بمثابة رسالة الى الانسانية جمعاء في اقطار الأرض المتباينة ، وعبر جميع الأزمنة • ولعل الخلود قد كتب للأدب والفلسفة وحدهما دون العلم ، لان العلم يجب بعضه بعضا خلافا للفلسفة والأدب اللذين لا يخضعان للتقادم ، ولا يلحق بهما الذبول أو التهاوت •

ماذا يدور بداخل الفنان ؟

الاحساس بعدم الرضى :

الفنان هو الشخص الذى يحاول إعادة صياغة الوجود . بيد أن هذه المحاولة لا تنبأتى له من فراغ ، بل قتاتى له نتيجة ما يحدث فى دخليته من توتر نفسى . والواقع أنه لولا ما يحس به الفنان من توتر ، فلم يكن له إذن أن يحاول تحقيق التوازن من جديد بينه وبين الواقع من حوله . ولا شك أن الأساس فى فقدان التوازن النفسى لدى الفنان هو ترسمه لثقل عليها تتعلق بما ينبغى أن يكون عليه الوجود الواقع من حوله . فالفنان يعيد تصيغ الوجود كما سبق أن قلنا ، وهذا التصيغ لا يبدأ ببديه بل يبدأ فى ذهنه . وطبيعى أنه عندما يحس بضرورة إعادة صياغة الوجود ، فإنه بالتاكيد لا يكون راضيا عن الصيغ الموجودة والمتحققة بالفعل فى الواقع الآتى والحاضر والمتحقق من حوله .

ونحن نرى أن عدم رضا الفنان عن الصيغ الموجودة من حوله إما يرتد الى أسباب تتعلق بالصراع القائم فيما بين الحضارة من جهة ، وبين الطبيعة من جهة أخرى . ذلك أن الفنان هو امتداد خالص ونقى الى أبعد درجة ممكنة للطبيعة . ومن هنا فإنه يجد أن ما استحدثته الحضارة من أشياء منحرف كثيرا أو قليلا عما تقتضيه الطبيعة ، وعما تقرره وتنهجه . والفنان هو الشخصية التى تحاول جاهدة أن تعجن الحضارة من جديد الى الطريق التى تنهجه الطبيعة . أنه الشخصية التى تحاول تعديل مسار الحضارة ، وأن تعود بها الى جادة الصواب ، وأن تعدل من سلوك أبناء الحضارة الذين لا يتوانون عن تشويه وجه الطبيعة بما يستحدثونه من أشياء ومخترعات تفسد جمال الطبيعة .

فالفنان ليس اذن الشخصية العصابية التي ضربت بالشذوذ النفسى بسبب اعوجاج فى تركيبها النفسى ، بل هو الشخصية التي نعتبرها فى مرتبة فوق السوية . ذلك ان هناك ثلاث مراتب من الصحة النفسية : المرتبة الاولى هى مرتبة السوية normality والتي ننتعها بانها الحالة العادية التي تنأى لجميع الناس الذين لا يتبر مبلوكم أى اوتياب أو اندهاش . فالشخص السوى بهذا المعنى هو الشخص العادى . أو هو الشخص الذى لا تثير تصرفاته أو افكاره سخطنا أو انفعالنا ضده . أما المرتبة الثانية فهى مرتبة ما تحت السوية sub-normality وهى الحالة التي ننتعها بالمرض النفسى أو المرض العقلى أو المرض العصبى . فجميع الانحرافات النفسية التي يصورها القصور أو التي تتصف بالانحراف عن الجادة انما تقع فى اطار هذه المرتبة الثانية . أما المرتبة الثالثة من مراتب الصحة النفسية ، فهى مرتبة فوق السوية super-normality . وهى الحالة التي يكون فيها المرء فى مستوى أعلى من مستوى الناس العاديين . فالشذوذ الذي ينسب الى العباقرة من المفكرين والفلاسفة والمخترعين والأدباء والفنانين يشير فى الواقع الى الوقوع فى اطار هذه المرتبة الثالثة من مراتب الصحة النفسية .

فالفنان ليس شخصية سوية ، وليس فى نفس الوقت شخصية تحت السوية ، بل هو شخصية فوق السوية . انه أسمى وأعلى وأرقى من الأشخاص العاديين . انه يسخط ولا يرضى عن الواقع من حوله لانه يرى أن ذلك الواقع قد خرج عن الخط السليم للوجود . انه يرى أن الواقع من حوله قد انحراف عن الجادة ، وأنه يجب أن يتمدل وأن ينصلح ، وذلك بأن ينهج وفق الفطرة السوية ووفق الخطوط التي كان عليه أن يلتزم بها لولا الحضارة التي مسخت الجميل وجعلته قبيحا ، والتي أفسدت الكثير من الوجوه الرائعة التي كانت تتلبس بها الحياة الانسانية فيما قبل الحضارة .

من هنا فان الفنان يترسم ما يجب فى مقابل عدم رضاه عما هو كائن . فثمة صور ذهنية تتشكل فى ذهن الفنان لما كان يجب أن يكون عليه الوجود حتى يكون وجودا سويا . ومن الطبيعي أن يستمد الفنان تلك الصور الذهنية من ذات نفسه باعتبار أنه جزء نقي ومصفى من الطبيعة ، ومن أحضان الطبيعة ذاتها أعنى ما تبقى من الطبيعة بغير أن تمتد اليه يد الانسنان بالتلويت والتشويه والايادة . وهل بقيت من الطبيعة الخالصة بغير أن تمتد اليه يد الانسنان سوى شذرات هنا وهناك ؟ أما الجانب الثالث الذي يستلهمه الفنان فهو نقاء الفنانين الآخرين السابقين عليه أو المعاصرين له ناهيك عن الامتلاء السلبى الذي يستمد

الفنان من الجوانب المظلمة أو من الجوانب التي أفسدتها يد الانسان ،
فيأخذ في النعي عليها بما ينتجه من فن .

وعليتنا ان ننظر الى الصور الفنية التي يرسمها الفنان في ذهنه
لا باعتبارها أشياء ثابتة مستقرة ونهائية ، بل باعتبار أنها بمثابة شريط
سينمائي دائم التغير . فالفنان لا يقف عند حد معين من العلوم ، كما
انه لا يقف عند درجة معينة من التطور . انه ذهن دائم الاشتغال والتغير .
انه كيان نفسي هائج ومتزايد في الاحتياج . فالصور الفنية التي تتوالى
على ذهن الفنان تنم جميعا عن التباين فيما بينها وبين الواقع . وأكثر
من هذا فانها تنم على عدم التطابق فيما بينها ، بل انها تتعارض أو قل
تتفوق بعضها على بعض في ذهنه . من هنا فان الفنان لا يرضى حتى عن
أعماله التي أنتجها ، وذلك بسبب التغير المستمر والدائب بين صوره
الفنية المتلاحقة . فما كان يترجم الفنان عنه من صور ذهنية لم يعد هو
نفس ما يبغي الترجمة عنه بعد ذلك . فما يرضى عنه الفنان من صور
ذهنية ، ليس تلك الصور التي كانت تهيمن على ذهنه قبل أن ينتج عنه ،
بل هو الصور الفنية التي تسيطر على ذهنه الآن وهنا . فما كان
مرتسما في ذهنه قبلا ليس هو ما يرتسم في ذهنه اليوم . ومن هنا فانه
ينفر مما سبق له انتاجه ، بل انه لا يعود بذهنه الى تلك الصور التي
سبق أن ترجمها الى فن . انه حتى اذا قام بتذكرها ، فان تذكره لها
لا يكون مصحوبا بالرضى ، بل يكون على العكس من ذلك مصحوبا بالتبرم
وعدم الرضا ان لم يكن بالامتناض والسخط .

ومما يزيد من عدم رضا الفنان ما يشاهده من شدة اقبال الناس
على ما هو زائف وما هو قبيح وما هو غير صادق مع طبيعة الأشياء .
فالفنان يتضايق أشد المضايقة لأنه يشاهد أن الناس ينحرفون عن
الصدق . انهم يسرون وراء البهرج دون الجوهر ، ويقفون أثر الزيف
ويتركون المضمون الجدير بالتقدير والاتباع . فتمتد نوع من المناهضة
بنشأ فيما بين الفنان والناس من حوله . انه لا يكره الناس ، ولكنه
يشمئز مما يضربون في اثره وما يأخذون به في حياتهم . فاهيك عن
احساس الفنان بأن الناس في معظمهم ينصرفون عن الفن ، ولا يابهون
بما ينتجه من فن أصيل ، بينما هم يتكالبون على ما ليس من الفن في
شيء . فهم يجرون وراء الزخارف الفارغة ، ولا تأخذ بالبابهم سوى
القشور والتوافه .

وثمة دافع آخر يشجع الاحساس بعدم الرضى في قلب الفنان هو
الشعور بتصور أداة التعبير التي في حوزته . فكلما افتن الفنان في

مطابقة ما ينتجه مع ما ارتسم في ذهنه من صور ، فانه يجد ثمة مفارقة وبونا شاسعا بين نتاجاته الفنية وبين تلك الصور الذهنية التي ارسمت في ذهنه . فالفنان يستشعر اذن العجز في الابانة الفنية . وعجزه عن الابانة الفنية يتأتى عن شيئين : الشيء الأول عجزه هو عن الوصول الى آخر الشوط في وسائل الصياغة الفنية . فمهما أجاد الفنان في الأداء الفني ، فانه يستشعر القصور والتخلف . وشأن الفنان هنا أيضا شأن الأديب بازاء شعوره باليؤن الشاسع بينه وبين السيطرة على اللغة وتطويعها لأغراضه في الابانة الأدبية . أما الشيء الثاني - فهو عجز وسائل الابانة ذاتها ويرمتها عن الابانة . فمهما تقلعت وسائل الابانة الفنية ، فانها تعجز في النهاية عن ملاحقة تطور وتقدم وتعقد الصور الفنية التي ترتسم في ذهن الفنان . فالإنسان برغم قدرته على الابانة الفنية ، فانه سوف يظل عاجزا عن تحقيق المطابقة بين صورته الذهنية المثالية وبين ما يمكن أن تسعفه به وسائل التعبير الفني . فتلك الوسائل لا تزال - وسوف تظل دائما - متخلفة عن الأخيصة الفنية التي تعتمل في أذهان الفنانين . وهذا اليؤن الشاسع بين أخيصة الفنان وبين واقعه الانتاجي يسبب له الكثير من التبرم والكثير من الضيق النفسي والتوتر الذهني .

وكما أن لغة الكلام تكون دائما أبدا من لغة الأفكار لدى الأديب ، كذا فان لغة الفن تكون بصفة دائمة أبدا من لغة الصور الذهنية تعتمل في خيال الفنان . فبينما نجد أن الصور الذهنية الفنية سريعة ومتلاصة ومتتابعة كشرائط سينمائي في ذهن الفنان ، فان يده لا تسعفه بالترجمة عما يعتمل في ذهنه من أخيصة فنية . من هنا فانه يحس بالاحباط لأنه يجده نفسه عاجزا عن ترجمة ما يعتمل في نفسه . وأكثر من هذا فان الكثير من تلك الأخيصة والصور الذهنية الفنية تهرب من الفنان قبل أن يتاح له ترجمتها في أعماله الفنية . وهذا مما يصيب الفنان بالاحباط والسخط ويضربه بعدم الرضى . فهو يحس بأنه يفقد لتلك الأخيصة والصور الذهنية الفنية ، قد فقد أشياء عزيزة الى قلبه ، بل يحس بأنه قد فقد قواما من قوامه ، وجائبا جوهريا من ذاتيته . فهو يحزن على ما يفوته تسجيله وترجمته واخراجه من حيز الكمون الذهني الى حيز الواقع الفني .

الثنائية بين الصور الذهنية والواقع :

قلنا ان هناك مفارقة بعيدة المدى بين ما يرتسم في ذهن الفنان من صور فنية من جهة وبين الواقع من حوله من جهة أخرى . ولقد عزونا

الى هذه الثنائية ما يستشعره الفنان من نوتر نفسى مستمر . ذلك ان الفنان كلما أراد أن يحيل صوره الذهنية الى واقع فعلي قيما ينتجه من فن ، فانه يجهد أنه يعجز عن ترجمة ما يدور بمخيلته ترجمة وافية ، بل انه يجهد أن وسائل التعبير الفنى ذاتها - مهما بلغت من الجودة ، ومهما بلغ من السيطرة عليها - فانها تظل قاصرة عن الوفاء بالتعبير الفنى فى تمام ناصيك عن أن الصور الذهنية فى ذهن الفنان دائبة على التطور والحركة . من هنا فإن الفنان لا يجهد قيما منتجة أى نوع من التوازى بين انتاجه من جهة ، وبين ما استجد من الصور الذهنية الفنية من جهة أخرى .

على أن هذه الثنائية المعتملة فى ذهن الفنان تغنى بعضها بعضا ، وتؤثر بعضها فى بعض . فالفنان يستمد أولا صوره الذهنية من الواقع المحسوس والمتجسد بأدى ذى بدء . ولكن ما تقتا صوره الذهنية أن تستقل عن الواقع المحسوس ، وذلك لعدة أسباب نستطيع أن نوجزها فيما يلى :

أولا : التراكم الحبرى : فالفنان منذ نعومة أظفاره يتلقى صورا ذهنية من الواقع من حوله . وهذه الصور المستمدة من الخارج تتراكم بعضها فوق بعض . على أن التراكم الحبرى لا يعنى الاضافة المستمرة بغير أن يتم التفاعل بين الصور المتراكمة والمضافة بعضها الى بعض . فالواقع الذى لا مزية فيه هو أن هناك تفاعلا على أكبر جانب من الدقة والتعقد يتم بين الصور الذهنية المستمدة من الواقع الخارجى عند الفنان . وينشأ عن ذلك التفاعل بين الصور الذهنية قوام مستقل قائم بذاته يتخذ له موقفا مباينا لما هو موجود فى الواقع بالفعل .

ثانيا : الغربة أو التصفية : فالفنان لا يكتفى بالتجميع والتفاعل فيما بين الصور الذهنية ، بل هو يقوم بعملية غربة وتنقية لما حصله من صور ذهنية . فهو يهذف الكثير من الصور الذهنية التى يكتشف أنها ليست مواتية أو ليست مناسبة ، أو لم تعد تحتل مكانة فنية لديه . فاما كان يعجب به الفنان فى طفولته من صور ذهنية استقاها من الواقع ، قد لا تقنعه بجمالها أو بروعتها أو أهميتها وقد قبض له النمو والنضج الفنى .

ثالثا : وهذا يتأدى بنا الى العامل الثالث من عوامل تباين الصور الذهنية فى ذهن الفنان عن الواقع من حوله . فالفنان فى نمو الفنى يكتشف أنماطا أو أطرا فنية جمالية جديدة . ونحن لا نعنى هنا بالنمو النمو البيولوجى قصص ، بل نعنى النمو الحبرى أيضا . فالفنان من حيث النوع الأول من النمو لا بد أن يسير من مرحلة نسائية الى مرحلة

صائية أخرى تالية • ومن الطبيعي أن لا يجب كل مرحلة نمائية المراحل السابقة عليها ، بل هي تستوعبها في انحائها وتتفوق عليها • فالتقييم الجمالي لدى الفنان لا يسير على شكل قفزات حيث تتصف كل مرحلة نمائية بخصائص معينة • بل أن النمو التقييمي يسير في هيئة خطوط متداخلة • فالخط الأول الذي يرمز للطقولة يشترك في جزء منه مع الخط الذي يرمز للمراهقة • وخط المراهقة يشترك في جانب منه مع الخط الذي يرمز للشباب • وهكذا دواليك بالنسبة لمراحل النمو المتباينة • أما من حيث النمو الفني المتعلق بالتحصيل الخبري الفني ، فإنه لا ينفصل عن النمو الفني المتأني عن خصائص النمو البيولوجية ، بل هناك تكامل بين النوعين من النمو • فالفنان في نموه الخبري الفني يجمع بين ما يتعلق بخصائص نموه في المرحلة النمائية البيولوجية التي يمر بها ، وبين المستوى الخبري الفني الذي يكون قد وصل إليه • ويتم التكامل بين النمو البيولوجي من جهة ، وبين النمو الفني التحصيل من جهة أخرى • ولكن في النهاية نجد أن هذا النمو المتكامل بين الفطري والمكتسب يمايز بين الصور الذهنية الفنية المعتملة في ذهن الفنان وبين الواقع المتواجد من حوله •

رابعاً : تغير الواقع نفسه من حول الفنان • ذلك أن الحضارة دائمة التغير • فما نشاهد اليوم لا نشاهد كما هو في الغد ، بل يشوبه التغير • وإذا كانت الحضارة قد أخذت تغير كل شيء ببطء وهوادة في بداية الأمر ، فهي ليست كذلك في المراحل المتأخرة من التطور الحضاري • ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا أن الحضارة تسير في طورها وفق متتالية هندسية وليس وفق متتالية حسابية •

خامساً : تغير القيم الفنية ذاتها : وتباين الذوق الفني بالمجتمع • فما يعتبر جميلاً في وقت قد لا يعتبر كذلك في وقت آخر بنفس المجتمع • فالمجتمع لا يتغير من حيث أشكال حضارته فحسب ، بل يتغير أيضاً من حيث تقييمه للجميل والتبجح ، والمناسب وغير المناسب • والفنان يجد أن الصور الذهنية التي ارتسمت في ذهنه قد تباينت كثيراً أو قليلاً عما وقع من تغيرات في القيم الجمالية في مجتمعه •

ونحن نرى أن الفنان يحاول دائماً على تحقيق النجاس والانسجام فيما بين صوره الذهنية وبين الواقع • فهو أحياناً يحاول الارتقاء بمستوى الواقع إلى مستوى صوره الذهنية ، بينما يحاول في أحيان أخرى تعديل صوره الذهنية بحيث تماشي الواقع • ولقد يجد الفنان أنه في بعض الأحيان يكون عاجزاً عن تحقيق التوافق بين صوره الذهنية وبين الواقع • وفي هذه الحالة فإنه يحسن بالتوتر بدلاً جنباته مما قد يعرضه لما يشبه

أن يكون انهيارا عصبيا • بيد أن فجر الانفراج النفسى ما يفتأ أن يظهر فى الأفق النفسى للفنان • فهو فى تلك اللحظات يبدأ فى استشعار الأمل بعد اليأس ، والرجاء بعد القنوط ، بل انه يبدأ فى إحالة مثل ذلك الأمل ومثل هذا الرجاء الى واقع • فهو يسارع الى أعمال يديه فى الحامات على نحو جديد يعبر عما يتخالبه من تلك الحالة التوفيقية التى كان يفتردها فى لحظات المفارقة والتباين الشديد بين صورته الذهنية وبين الواقع • ولعلنا لا نخطئ إذا ما قلنا ان تحقيق التوازن بين الصور الذهنية وبين الواقع هو الأمل الذى ينشده الفنان حتى يبدأ فى الانتاج الفنى •

ولقد نقول ان ثمة معادلة صعبة على الفنان أن يحققها فيما بين صورته الذهنية وبين الواقع من حوله • فهو يريد من جهة أن يحقق ذاتيته وأن يعطى الأولوية لما يعتزل فى ذهنه من صور مباعدة للواقع • ولكنه من جهة أخرى لا يرغب فى أن يرتقى فى أحضان الاغتراب ، فيضحي فى عزلة عن الواقع الاجتماعى المحيط به • فبينما يجد الفنان نفسه مشدودا الى أخيلته الذهنية غير الواقعية ، فإنه يجد نفسه من جهة أخرى مشدودا الى الواقع يرغب فى تحقيق التوافق معه • ومن المعروف أن الارتقاء فى أحضان تلك الصور الذهنية معناه الاعتماد عن الواقع ، تماما ، وكذا فإن تحقيق المجانسة الكاملة مع الواقع يعنى فقدان الفنان لذاتيته ، وللمدركة على السمو بالواقع الموجود من حوله •

ولكى ينجح الفنان فى تحقيق المعادلة الصعبة بين صورته الذهنية وبين الواقع ، فإن عليه أن يحقق التوازن أو أن يعثر على نقطة الالتقاء بين الخيال والواقع ، أو بين المثل العليا الذهنية وبين المتحقق بالفعل فى إطار الواقع • ولينا نخفى أن العثور على مثل تلك النقطة من الصعوبة بمكان • من هنا فإن الفنان يجد نفسه فى حالة من التوتر النفسى الذى اذا ما انفرج ، فإن الفنان يعثر عندئذ على أول المحيط بحيث يتسنى له أن يبدع لنا جديدا •

والواقع ان تحقيق التوازن فى ذهن الفنان بين صورته الذهنية وبين الواقع الاجتماعى لا يعنى أن جميع الفنانين عندما يحققون مثل ذلك الاتزان يكونون قد حققوا نسبة واحدة بين قطبي هذه الثنائية • ذلك أن هناك فنانين أكثر استمساكا وتحيزا للصور الذهنية من فنانين آخرين يكونون أكثر استمساكا وتحيزا للواقع • من هنا فالتباين نجد أن تلك النقطة التى يتحقق عندها التوازن لدى أحد الفنانين تختلف عن النقطة التى يحقق عندها فنان آخر توازنه • ومن هنا أيضا نجد أن بعض الفنانين يوصفون بأنهم مثاليون ، بينما يعتبر فنانون آخرون واقعيين • فالفنان المثالى

يتحيز الى صوره الذهنية مع عدم اطراحه اطراحا تاما للواقع ، كما أن الفنان الواقعي يتحيز للواقع مع عدم اطراحه لصوره الذهنية •

والخلاصة أن الفنان يحيا حياة داخلية ديكالكتيكية حيث تصطرع الصور الذهنية مع الواقع من حوله كما يدركه ويتصوره ، فينتأني عن ذلك الديالكتيك مواقف ونتائج هي العمل الفني • بيد أن الديالكتيك لا يتوقف بحال • فكلما قطع الفنان شوطا ووصل الى نتائج ، فإنه يعود من جديد الى اقامة مجابهة أو مواجهة بين صوره الذهنية وبين الواقع المدرك والمقيم ، بحيث ينتهي الى نتائج ومواقف جديدة • وهكذا دواليك من مواقف ديكالكتيكية ونتائج وأعمال فنية متلاحقة • فثمة توتر نفسي يتبعه استرخاء ثم انفراج ، ثم توتر من جديد يتبعه استرخاء وانفراج وهكذا الى ما لا نهاية •

معركة الفنان مع نفسه :

قلنا ان الثنائية المتعلقة في ذهن الفنان فيما بين صوره الذهنية وبين صوره الإدراكية المتعلقة بالواقع الموضوعي المحيط به تسبب له نوعا من التوتر أو حتى التبرم في حياته • ذلك أن الصور الذهنية التي تعتمل في ذهن الفنان إما أن تكون أعلى من الصور الإدراكية ، وإما أن تكون أخفض منها • وفي الحالتين فإن الفنان يستشعر نوعا من عدم الاستقرار النفسي يعتمل في نفسه • فهو إذن يبحث عن نقطة التقاء فيما بين النوعين من الصور الذهنية • ولكنه ما يكاد يعثر على نقطة التقاء فيما بين هذين النوعين من الصور ، حتى يجده أن الأرض تسيد من تحت قدميه لأن ثمة تباينا جديدا يحدث فيما بين صوره الذهنية التخيلية وبين صوره الذهنية الإدراكية • وقد فصلنا القول في الأسباب التي تحتم حدوث مثل تلك التطورات في نطاق الذهن وفي نطاق الواقع من حول الفنان •

وطالما أن الفنان يستشعر التبرم بسبب تفاوت الصور الذهنية والصور الإدراكية ، فإنه يجده نفسه في معركة حامية الوطيس مع نفسه • فهو من جهة يصبر الى تحقيق الارتقاء عن مستوى الواقع ، وهو من جهة أخرى يصبر الى التكيف للواقع الاجتماعي من حوله • ولقد أسمىنا هاتين المحاولتين والتوفيق بينهما بالمعادلة الصعبة • ولعلنا فيما يلي نستعرض تلك المعركة التي تقع في ذهن الفنان والتي تحدث أساما فيما بين صوره الذهنية التخيلية وبين صوره الذهنية الإدراكية •

ثمة أولا : المعركة التي تنشب فيما بين التقليد والابتكار • فالفنان

يجد ثمة تيارين متضادين يجنبانه - التيار الأول هو تيار تقليد الآخرين والضرب في اثرهم ومراعاة التقاليد والأصول الفنية المرعية ، وما سبق أن توصل اليه الفنانون في مضماره من قواعد أو أصول - أما التيار الثاني الذي يعمل على جذب الفنان اليه ، فهو تيار الابتكار - فالفنان يجد لديه رغبة ملحة في التنصل من تلك القواعد المرعية أو من الأصول الفنية المتعارف عليها - انه يريد أن يتحرر من القيود والشكائم التي جعلت أمامه والتي تقيده حركة فكره ووجدانه وابتكاره - انه لا يرغب في أن ينصب في قوالب سبق أن أعلت من قبل بحيث لا يكون عليه الا أن يصب نفسه وجهه فيها - انه يرغب في الحرية والانطلاق ولا يطمئن الى ما سبق أن توصل اليه الآخرون مهما بلغوا من الروعة والاتقان - انه يهفو الى أن يشكل لنفسه خطا جديدا ، وأن يترك بصمته الشخصية على الأعمال الجديدة التي يخلقها خلقا ويبتكرها ابتكارا -

وثمة ثانيا : المعركة التي تنشب في ذهن الفنان بين تحقيق ذاتيته من جهة ، وبين رصده الواقع من جهة أخرى . فثمة تياران يحاول كل منهما كسب الفنان الى صفه - فهناك أولا - تيار الذاتية الذي يجذب الفنان الى صميم ذاتيته ، ويدفع به نحو الالتفاف حول محور نفسه وصميم شخصيته - وهناك من جهة أخرى تيار يجذب الفنان الى الواقع الموضوعي - انه يريد على الارتباط بالأشياء والناس والعلاقات - وبتعبير آخر انه تيار يلجم الفنان ويحملة على التخفيف من غلوائه ووضع حدود وسدود أمام نزعاته الذاتية وشطحاته الخيالية -

وثمة ثالثا : المعركة التي تنشب في ذهن الفنان فيما بين التحرر من القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية وبين القيم الأخلاقية المرعية والمواضعات الاجتماعية المقررة بالمجتمع . خذ مثلا لذلك الفنان الذي يحده نفسه راغبا في تصوير الجسم البشري عاريا تماما باعتبار أن التكوين الخلقى يشكل جانبا أساسيا من الطبيعة الحية - ذلك أن الانسان كائن حي شأنه شأن باقي الأحياء لا يكون مرتبطا بالملابس - فالملابس اختراع بشري قد انضاف اضافة الى الطبيعة - والانسان على الطبيعة متجرد من الملابس تماما - وبتعبير آخر فإن الحضارة البشرية هي التي أضافت الملابس الى الانسان - فمن هذه الزاوية يجد الفنان نفسه بحاجة الى تصوير الطبيعة البشرية كما هو حاله بازاء باقي جوانب الطبيعة - يبد أن المجتمع بتقاليده وقيمه الدينية والخلقية والعرف والتقاليد والقوانين يقف أمام الفنان وهو يطالبه بأن يرعى الأصول والمواضعات الاجتماعية ، وأن يخضع فنه لها وألا يخرج عليها ضاربا صفحا بها - فعلى الفنان إذن ان يحسم الموقف وان يتخذ له موقفا من هذين التيارين المتعارضين فهو اما أن ينضم لصف

المناصرين للطبيعة الحية ، وأما يجارى المجتمع ويتصاع لقيمه وقواعده الأخلاقية .

وثمة رابعا : الصراع الذى ينشأ فى ذهن الفنان بين ما سبق أن ألفه واتبعه فى عمله الفنى ، وبين الخطوط الجديدة أو الاتجاهات المستحدثة التى تستهويه وتأخذه بلبه . فهو يجد نفسه من جهة ميلا الى الضرب فى أثر نفس الخطوط والاتجاهات التى ألفها واتبعها وسار فى هديها ، بينما هو يجد نفسه من جهة مقابلة ميلا أيضا الى أن ينفض ذلك القديم عن نفسه ، وأن يأخذ بالجديدة التى يناهض أو حتى يتناقض مع ذلك الخط المألوف والعتاد . ويتعبير آخر فإن الفنان يجد نفسه حائرا أو مضطربا بين المألوف وبين المستحدث ، أو بين ما اعتاد عليه وبين ما لم يعتد عليه ولكن له بريق واغراء واستمالة .

وثمة خامسا وأخيرا : النزاع الذى ينشب فى ذهن الفنان بين ما يجده وجيها وجميلا أو على مستوى فنى راق وأصيل ، وبين ما يقوله له النقد من حوله . ذلك أن ما يراه الفنان جميلا أو على جانب كبير من الذوق الفنى ، قد يعتبر فى نظر الناس من حوله أو فى نظر بعض النقد كاشد ما يكون عليه القبح والالتواء . فما يراه هو جميلا ورائعا ، قد لا يراه الآخرون كذلك ، بل قد يروونه خلوا من كل جمال ومن كل فن . فماذا يكون موقف الفنان ؟ انه يجد نفسه فى صراع مع نفسه . انه اما أن يتشبث بموقفه وأن يستمر على تقديره لعمله وعلى إيمانه بما اختاره من اتجاهات فنية ، ولما أن يرضخ لما يقوله له النقد ، فيلقى بما دأب على اتباعه والنهج وفقه عرض الحائط وأن يستبدل به ما يرتثيه النقد وما يقولون به ويقررونه .

وثمة فى الواقع مجموعة من الآثار التى تخلفها معركة الفنان مع نفسه تبدو فى نتاجاته الفنية . ونستطيع تلخيص تلك الآثار فيما يلى :

أولا : التناقضات التى يمكن أن يلحسها المشاهد أو المستمع لنتائج الفنان . ويمكن أن تفسر ما يمكن أن يجدى من تناقضات أو عدم اتساق فى أعمال الفنان فى ضوء ما اعتدل فى ذهنه من معارك ذهنية . ويخطئ من يفسر التناقضات التى تجدى فى أعمال الفنان بأنها تقصير من جانبه أو بأنها عدم إخلاص لما استند لنفسه من مبادئ . ذلك أن الفنان انسان قبل كل شئ . والانسان مهما تحيز لجانب أو لاتجاه أو لبدا ، فانه لا يستطيع أن يلتزم بما أعلن تجيزه له بغير أن يخرج عليه فى بعض الأحيان . والشأن هنا كالأشأن بالنسبة للانسان صاحب الأخلاق الفاضلة . فهو برغم أخلاقه الفاضلة ، فانه قد يخرج على ما تقول به الفضائل ، فيقع

فى بعض الأخطاء الخلقية ، أو يقترب بعض الرذائل التى لا يوصف بها الفضلاء من الناس . فالقنان مهما انحاز أو مهما تشجع لاتجاه أو لموقف فى الممارك التى تعتمل فى ذهنه ، فانه يخرج فى بعض الأحيان عما انحاز اليه مرتعيا فى أحضان ما ينمى عليه ولا يوافق عليه .

ثانيا : توقف الفنان فترة من الزمن عن الانتاج الفنى . فثمة فترة أو فترات تمر فى حياة الفنان يجد نفسه خلالها فى حومة التردد أو فى قمة العجز عن الاختيار . انه يكون مشهودا عندئذ بين الاتجاهات المتعارضة بنفس الدرجة من الشدة . ولذا فانه يقف مكتوف اليدين لا يستطيع ان يعمل شيئا . ويخطئ من يتهم الفنان فى تلك الفترات التى يتوقف خلالها عن الانتاج الفنى بأنه قد ارتقى فى أحضان الكسل ، أو بأنه قد انصرف عن فنه . والخلق بنا ان نبرر التوقف عن الانتاج الفنى بما يشتغل فى ذهن الفنان من مارك ذهنية تطفى على عقله ووجدانه جميعا ، وتسيطر على أنحائه وتشل حركته . وتحول بينه وبين الاستمرار فى الانتاج الفنى فترة من الزمن تطول أو تقصر الى أن يتم له الاختيار المثيق .

ثالثا : التفاوت الشديد فى القيمة الفنية لنتائج الفنان : فالواقع ان الفنان عندما يعبر عن ذات نفسه ، فانه يكون فى تلك الحال فى قمة ابداعه الفنى . ولكنه عندما يصاب بالذبذبة أو عندما ينضج خضوعا أصمى وغير متبصر لما يرتئيه له غيره ، أو عندما ينضج للتقليد أو لما تواضع عليه مجتمعه من معايير غير مرنة ، فان انتاجه الفنى يأتى هزليا واحدا . فما يمكن مشاهدته من تفاوت فى عمل الفنان أو فيما ينتجه من صور أو تماثيل أو نغمات . انما يرجع فى الواقع الى ما يعتمل فى ذهنه من مارك ذهنية ، وإلى ما يختاره من مواقف بازاء تلك الثنائيات التى تعترك فى ذهنه وينشب حولها نزاع ذهنى ونفسى شديدا ومن هنا فان انخفاض مستوى بعض نتائج الفنان لا يعزى بالضرورة الى افلاسه فنيا أو الى عجزه عن الابانة الفنية .

ما يهدد الأمن النفسى :

يهتم الفنان أكثر ما يهتم بالمفاظ على عالمه الداخلى بغير أن يقتحمه يقتحم : وبغير أن يغير عليه مغير ، بل وبغير أن يكشف أحد النقاب عن أسرار ذلك العالم الداخلى الخاص به . فهو فى الواقع يعيش حياته الشخصية جدا أكثر مما يعيش حياة المجتمع . وحتى بالنسبة لمخالطات وعلاقات الفنان الاجتماعية ، فانها لا تعدو أن تكون قشورا فى حياته ،

ولا تمثل حياته الحقيقية - فحياة الفنان الحقيقية تتمثل في عالمه الداخلي المستقل - ولعلنا نستعرض بعض المواقف التي تعمل على تهديد الأمن النفسى للفنان .

ثمة أولا : الكشف عن النقاب قبل اختتام الفكرة : فلقد يكون الفنان يصعد الامساك بأوله الخيط في أحد نتاجاته الفنية ، ولقد يكون قد بدأ بالتخطيط المبدئى فى أوراق أو فى نماذج أو فى محاولات مبدئية لم يتبلور بعد . ولكنه وهو فى هذه المرحلة قد يقتحم عليه مقتحم هدوءه النفسى وانسجامة الروحى المسيطر عليه والمحتضن له . فماذا تكون النتيجة ؟ انه قد يجد أن مجرد حدوث مثل هذا الاقتحام فيه اجهاض لطاقته الفنية . لقد يكون نتيجة كشف النقاب عن تلك الأفكار المبدئية التى تساور الفنان أن تتحطم عزيمته وتفتر هيمته وتضخت جذوة نشاطه وينطفئ حماسه الذى كان يمارس بواسطته نشاطه الفنى المبدئى . والواقع أن هذه الحالة لا تحدث للفنان فحسب ، بل انها قد تحدث لآى انسان وهو يازأ بدايات وبواكير أحد النشاط يكون متأملا له ، وقد بدأ فى بلورته ، فاذا ما اقتحم عليه أحد تفكيره ، فانه بذلك يكون قد فجر تلك الطاقات الداخلية فى غير ما طائل ، وتكون النتيجة الحتمية الانصراف عن العمل أو التوقف عن ممارسة النشاط أو حتى فقدان البريق الذى كان يحيط بالعمل الذى شرع فى التخطيط له والتأهب لتنفيذه . فمما يهدد الأمن النفسى للفنان اقتحام عالمه الخاص واستطلاع افكاره التى لم تنضج بعد ، والتى لم يتم لها التبلور الكافى للخروج من حيز الكمون الى حيز الواقع والتنفيذ .

ثمة ثانيا : تثبيط الهممة وملاحقة الفنان بالنقد وتحقير ما أنتجه أو ما هو بصدد انتاجه . فثمة طاقة معينة يكون الفنان قد جهزها لاتمام العمل . ومن الطبيعى أن تصرف تلك الطاقة فى انجاز العمل الفنى وفق مراحلها التى لا بد أن يسير فيها مرحلة بعد أخرى . فاذا ما بدأت سياط النقد والتجريح والتحقير فى ملاحقة الفنان ، ولقد بدأ فى تنفيذه مشروعه الفنى ، فانه يستهلك الطاقة النفسية التى كان قد جهزها لانفاقها فى مشروعه الفنى فى الدفاع عن نفسه ورد نبال النقد الى نحر الناقدين . والواقع أن هناك من النقد ما لا يقصد الى البناء ، بل يقصد الى الهدم . من ذلك مثلا أن يقول أحد النقاد أو المخرجين للفنان ان فكرته التى يترجمها فى العمل الفنى فكرة مبتذلة ومستهلكة ، وأن من الواجب عليه أن يبحث له عن فكرة جديدة تستحق أن يبذل فيها الجهد .

ثمة ثالثا : التدخل فى العمل الفنى فى أثناء تنفيذه . فالواقع

أن العمل الفني بمثابة نبتة أو كائن حي يبدأ جنينا ثم يأخذ في النمو حتى يد اعتنان - فهو لا يتحمل الاضافه والترفيع والا فانه يضحى مهدد بسد صفته التكاملية . فالفنان اذا ما دخل معه في خط انتاجه الفني دحيل ، فانه يفقد عتده فله اطمئناؤه النفسى ، ويجهل نفسه وقد فقد أمنه الداخلى . وهل من شيء يفقد الفنان أمنه النفسى أكثر من تدخل يفقد العمل الفني وحدته وتكاملية ؟ وحتى اذا تظاهر الفنان بأنه لم يتأثر ولم يتهدد ، فانه يكون في قرارة نفسه قد أحس بهزة نفسية عميقة يفقد إحساسه بالطمأنينة ، وكان إحدى قلائه الرئيسية قد أصيبت بزلزال نظير .

ثمة رابعا : استعجال الفنان وحته على السرعة في الانجاز : فمثل هذا الحث أو الاستعجال يصيب الفنان بالكثير من الاضطراب ، بل انه قد يحس بأنه فقد قدرته على الابداع . ذلك أن العمل الفني - كما قلنا - بمثابة نبتة أو كائن حي يجب أن يتم نموه بغير عجلة وبغير أى ضغط يمارس من الخارج . ولعلنا نسوق بهذه المناسبة قصة مايكل انجلو الذى سيط به وضع رسوم بقبة كنيسة القديس بطرس . لقد استبطاه البابا . فناداه فى أثناء عمله وانهماكه فى الرسم وأخذ يحثه على سرعة الانجاز . ماذا كانت النتيجة ؟ لقد توقف الفنان عن العمل تماما متنجحيا عن الاستمرار فى الرسم . لقد أحس بأنه قد همد فى أمنه الداخلى . فالفنان يريد أن يكون مستقلا بدخيلته بغير أن يقتحمها مقتحم ، وبغير أن يهدد أمنه مخلوق مهما كان حتى ولو كان البابا نفسه صاحب الصولة والسلطان منقطع النظر وقتذاك .

ثمة خامسا : الثناء الشديد والمبالغة فى مدح الفنان . فالواقع أن المدح والذم سيان من حيث تأثيرهما الردى فى طمأنينة الفنان . صحيح أن الفنان بحاجة الى التشجيع الدائم . ولكن هذا لا يعنى أن الفنان بحاجة الى الملق أو الى وضعه فى أعلى عليين . فكرة المدح تعمل على زلزلة الأرض من تحت قدمى الفنان . وهناك فى الواقع نوع من السطو أو السيطرة النفسية يفرضها المادح على المدوح . فالثناء الذى لا يصل الى حد السيطرة يكون مفيدا للفنان . ولكن اذا كان الثناء أو المدح أداة للسيطرة النفسية ، أو لفقدان الفنان لاستقلاله النفسى ، فانه يكون عندئذ أداة لتهديده أمنه أو لفقد طاقاته النفسية . وما يزال علم النفس حائرا فى تفسير الحسد كظاهرة نفسية وروحية . ولا نعتى هنا بالحسد الحق ، بل نعتى تأثير المدح تأثيرا سيئا فى الملتوح . لقد يقول أحد الأشخاص للفنان « ان همتك عالية أو ان عبقريتك فى الانتاج الفنى عظيمة » ، فيجهد نفسه بعد هذا الاطراء عاجزا عن الاستمرار فى العمل . ولسنا هنا

نقول خرافة ، بل نقرر حالة متواترة ويقررها كثير من العباقره • ولعلنا نفسر الحسد بالمديح بأنه اقتحام الصبغة النفسية التي ينزل فيها الفنان ، حيث يخفى فراخه الفنية الغضة الضعيفة التي تتأثر تأثيرا رديشا بمجرد اقتحام مكانها المخبوء ، حتى ولو كان ذلك الاقتحام بالاستحسان والتعريض الكثير •

وهناك في الواقع مجموعة من الحالات أو الظروف تعمل على تهديد أمن الفنان نفسيا • ولعلنا نوجز تلك الحالات أو الظروف فيما يلي :

هناك أولا : الزيارات المفاجئة أو اقتحام خلوة الفنان • فنحن لا نشك أن الفنان بحاجة ماسة الى الخلوة والانعزال بعيدا عن كثير من أشكال العلاقات الاجتماعية • فإذا كان الفنان مستغرقا في تأملاته الفنية ، أو اذا كان مندمجا ومتسجما في إنتاجه الفني ، فاقتحم عليه مقتحم خلوته ، فإنه بلا شك يحس بأنه قد هدد في أمنه ، وأن الزائر المباغت قد حطم عشه الفني الذي بناه بالكثير من التأمل والهدوء واحاطة نفسه بغلاف من الهدوء والعكوف على الذات • ويضاف الى هذا اقتحام ستار الفنان بنفسه بالكلمات التليفونية وكل ما يمكن أن يزجج الفنان في خلوته أو يعمل على تشتيت انتباهه أو اخراجه من اطاره النفسي الذي حاكه لنفسه بالجهد الجهد •

هناك ثانيا : المضايقات والمشاحنات والخصومات والشجارات والعتابات والهموم المعيشية وباختصار كل ما يحيط بالفنان من حالات اجتماعية تفقد الفنان الطمأنينة وتثير فيه الغضب أو اليأس أو التبرم • ولكن هناك في الواقع - ورغم هذا - مشكلات اجتماعية أو اقتصادية قد تشكل عوامل مساعدة تحفز الفنان على الانصراف عن الناس والانعكاف على العمل الفني • فهو قد يستطيع الهرب من مشكلاته الى صومعته النفسية وقد اسدل ستارا كثيفا بينه وبين ما يمكن أن يهدد أمنه النفسي •

هناك ثالثا : تهويل الفنان بالمسؤوليات التي تتطلب منه صرف جل الوقت أو زبدته بحيث ينصرف عن الإبداع الفني • لقد يكافأ الفنان أو قد ينال تقديرا من الدولة بأن توكل اليه رئاسة إحدى الهيئات الفنية الكبرى • ان الفنان قد يجد في مثل هذا التشريف ما يهدد أمنه وكان الدولة قد عاقبته • ذلك أن الفنان وقد أزعج من عالمه الخاص البعيد عن الأضواء وأرغم على أن يكون تحت الكشافات المبهرة ، فإنه يحس بأنه قد فقد أمنه الداخلي وأنه قد فقد كنزه الثمين ، ألا وهو الكيان النفسي المستقل والأمن • فالشهرة والمركز المرموق وما يتطلبه هذا من توزيع

الجهد وفقدان الحرية النفسية الشخصية إنما تشكل عوامل مهددة لامن الفنان .

الفشل في تحقيق التوافق الاجتماعي :

يحرص الفنان عادة بالمقربة في المجتمع الذي يحيا في ظله والذي يتفاعل معه على نحو أو آخر . فهو على الرغم من تأثره بمجتمعه وتأثيره فيه ، فإنه لا يستطيع أن يقوب في تياره أو أن يتجانس تجانسا كاملا مع اتجاهاته ومواضعاته . فالفنان يظل بصفة دائمة كيانا مستقلا قائما بذاته وغير ذائب في المزيج الاجتماعي الذي يوجد به . وأكثر من هذا فإن الفنان يمثل عالما خاصا في مقابل العالم المحيط به . فعالم الفنان له خصائصه واتجاهاته ، كما أن العالم المحيط به له خصائصه واتجاهاته المباشرة . وحتى عندما يلتقي هذان العالمان وينسجمان في بعض النقاط وفي بعض الأحيان ، فإن هذا لا ينفى حدوث تعارض وتناهد ومناهضة فيما بينهما في بعض النقاط وفي بعض الأحيان .

وهناك في الواقع مجموعة من الأسباب التي تحول فيما بين الفنان وبين تحقيق توافقه مع مجتمعه . ولعلنا نكتفي بذكر البعض من هذه الأسباب على النحو التالي :

أولا : ان الفنان - كما سبق أن قلنا - هو ابن الطبيعة ، وليس ابن الحضارة ذلك أن الحضارة لا تتوأكب ولا تنسجم مع الطبيعة ، بل هي في كثير من أنحائها تكون مناهضة للطبيعة وتكون عاملا من عوامل تفكيك أوصالها أو حتى القضاء عليها . فالواقع أن أول فأس ضربت الأرض ، وأول شجرة قام الانسان باستئناسها ، كانت في نفس الوقت عامل انهيار للمثربة ، وعامل هدم للغايات الطبيعية . فالحضارة وإن كانت تعمل في كثير من الأحيان على تحقيق رخاء الانسان فإنها من جهة أخرى تشكل عامل هدم له ، وعامل هدم أيضا للطبيعة . ولعلنا إذا أجلبنا النظر في الحياة من حولنا ، فإننا لا نكاد نعثر على ما هو طبيعي . فحتى الحقول التي يظن البعض أنها من صميم الطبيعة ، ان هي سوى صناعة من صناعات الانسان ، وما هي سوى نتاج من نتائج حضارته . فالحضارة يجب ألا تحصر في نطاق الصناعات قبض ، بل يجب أن يضاف اليها الزراعة أيضا . ولقد نقول ان كل ما مسته يد الانسان هو من الحضارة ، سواء كان ذلك المس بالبناء أم بالهدم . فأسلحة الدمار حضارة ، تماما كما أن أسلحة البناء - حضارة . والسموم حضارة ، تماما كما أن العقاقير الطبية التي تعالج الأمراض حضارة .

والفنان هو الشخص المناصر للطبيعة ، والمناهض في نفس الوقت للحضارة . وحتى عندما يشير الفنان الى الحضارة في أعماله الفنية - سواء كانت صورة أم تماثيل أم نحات - فانه يتجاوز قدر استطاعته لا هو أثر من آثار الطبيعة . ويتعبّر آخر فان الفنان يجد من حوله مقومات ومواضيع كثيرة تتعارض مع ما يعتدل في نفسه من ميول طبيعية . فهو يعمل دائما على أن ينقض من يده كل ما لوتهمه به الحضارة انه يصبو الى التطهر والنقاء التام من برائن الجريئة التي اقترفها الانسان منذ نشأته على الأرض وهو المخلوق الذي عمل بطريق مباشر أم بطريق غير مباشر على تخطيم الطبيعة وعلى القضاء على نقائنها . فالفنان اذن - وهذه حالة - هو شخص يحس بالاغتراب في مجتمعه ، وهو مجتمع قد انبنى لبنة لبنة من الحضارة المناهضة للطبيعة .

ثانيا : ان الفنان لا يستطيع أن يتوافق مع المجتمع الذي يعيش في اطاره لانه يظل منعكفا على نفسه في كثير من الأحيان وقد أخذ ينهمك في التفكير والتأمل . فهو برغم استقباليته القوية لا يدور من حوله ، فانه قليل التعامل مع الآخرين . انه يشاهد ويسمع ويتأمل ، ولكنه لا يندمج مع المجتمع . انه يشاهد الواقع من حوله ولكن من بعيد . والواقع أن الشخصيات التي يتحقق لها الانسجام - أو قل الذوبان - مع من حولهم لا ينتجون فنا . فالفن هو النتاج المتأني عن الصدام فيما بينه وبين المجتمع من حوله .

ثالثا : ان الفنان يكون في حالة الاغتراب عن مجتمعه حتى في الداء تواجهه في نطاقه . فهو يكون في حالة من التهويم (النعاس الخفيف) في أشبه الأماكن افسطرابا بالحركة ، وفي أكثر المواقف الاجتماعية ازدحاما بالعلاقات الاجتماعية المتشابكة والمتحركة والمتغيرة . فتنة اذن خصيصة نفسية يتصف بها الفنان هي اغفال الكثير من أوجه الواقع من حوله . ويتعبّر آخر فان الفنان يشاهد الواقع من حوله من طريق منظاره الفني وليس من طريق المنظار الاجتماعي . انه يسقط الكثير من حسابه ، بينما هو يؤكد بعض الجوانب ويصّب عليها اهتمامه . وأكثر من هذا فانه في وقوفه على الواقع الاجتماعي يكون قد أخذ في صياغته صياغة جديدة تناسب مزاجه الفني الخاص به .

رابعا : ان الفنان بطبيعته مناهض للنمطية التي يأخذ بها المجتمع أبناءه في تنظيمه للأعمال والعلاقات . فهو مثلا لا يحب أن يتقيد بمواعيد يلتزم بها . فالحرية التي يريدها الفنان لنفسه مناهضة لا يريد المجتمع . ولذا فان الفنانين لا يصلحون لتقلد الوظائف الحكومية أو أية أعمال

نلتزم بمواعيده ثابتة أو محددة • انه فى ناملاته وفى انتاجه الفنى لا يرغب فى التقيد بوقت يبدأ فيه وبوقت آخر ينتهى فيه من عمله • وهو أيضا لا يستطيع أن يحدد الوقت اللازم لانجاز عمل ما من الأعمال الفنية • ويتعبير آخر فان الفنان يؤمن بالديمومة الفنية ، أعنى الاستمرارية غير المقطعة وغير المجزأة • انه لا يعترف بالفواصل أو بالخطوات المرسومة أو بالمنهجية التى يفرضها عليه غيره • انه شخصية تتعشق الانطلاق وتتأبى على أى قيود تفرض عليها من أى نوع • فالفنان مناهض للقولبة التى يسعى المجتمع الحديث داثبا وملحا على فرضها على الناس جميعا بغير استثناء ومن بينهم الفنانون • بيد أن الفنانين يظلون عصاة لا يرضخون للقوالب الزمانية وغير الزمانية التى يطالبهم المجتمع بالخضوع لها • ومن هنا فان الصدام المستمر يظل هو السمة التى تتسم بها علاقة الفنان بالمجتمع الذى يعيش فيه • ولذا فانك اذا تدارست حياة الفنانين فى الوظائف التى يلتحقون بها ، فانك ستسوف تجد أنهم فى معظمهم غير متكيفين للاوضاع والقوانين والعلاقات الاجتماعية • فالفنان لا يستطيع أن يرضخ لرئاسة تحركه أو تصبه فى قوالب تكون قد أعدتها له من قبل وتجبره على صب نفسه فيها • وعلينا أن نقرر أن عصيان الفنان ليس عصيانا أخلاقيا كما قد يبدو لأول وهلة ، بل هو عصيان نفسى • ومن الطبيعى أن الرؤساء الذين يتعاملون مع الفنان يترجمون عصيانه ترجمة اخلاقية وليس ترجمة نفسية • وهم بلا شك منغلطون فى تفسيرهم لسلوك الفنان بازاء قوالبهم التى يرغبون صب الفنان فيها •

خامسا : ان عبقرية الفنان توصف فى كثير من الأحيان بالجنون • ذلك أن الشخص العبقرى - والفنان الأصيل عبقرى بلا شك - يكون عادة مباينا للآخرين قباينا شديدا • انه لا يستطيع أن يجاريهم بأية حال اما لشدة ارتفاع مستوى ذكائه ، واما لمزاجه المنحرف عن أمزجة الشخصيات السوية ، واما لأنه يحب العزلة وتجنب الآخرين ، واما لأنه شخصية متقلبة بين شدة الاقبال على الناس وبين شدة النأى عنهم وتجنب معاشرتهم ، واما لأنه يقوم بتفسير الأشياء والمواقف والعلاقات تفسيراً غريباً يبعد بعدا شاسعا عن تفسير معظم الناس لها • (انظر كتاب العبقرية والجنون للمؤلف) •

وعبقرية الفنان تجعله غريبا عن المجتمع الذى يعيش فيه لأنه يحكم تركيبه العقلى والوجدانى وبحكم خبراته الخاصة غير الشائعة وغير المتسمة بالعمومية وفردانيته وتفرد ، يجد أنه عاجز عن الانسجام مع الناس من حوله فيما يلهون فيه • فالكثير من المشاغل التى تجذب انتباه الناس الآخرين تبدو سخيفة فى نظر الفنان • فهو يبحث شعوريا أو لا شعوريا

عن غير المألوف • فهو يتجنب الأشياء التي ألفها الناس • فما يضحك
الآخرين لا يضحك الفنان ، وقد تضحكه أشياء لا تضحك الآخرين •
وما يحزن الفنان قد يبدو عادياً في أنظار الآخرين من الناس العاديين •
وما يحزن معظم الناس قد لا يحرك ساكناً لدى الفنان • وما يشغل وقت
أو بال الفنان قد يبدو شاذاً أو تافهاً في أنظار الآخرين من حوله • فلقد
تجدد فنانا لا يهتم بالأحداث السياسية الجارية • فهو قد لا يطلع على
الصحف اليومية ، وقد لا يستمع إلى الراديو على الإطلاق • أنه قد لا يستمع
إلا إلى الموسيقى التي تماشي ذوقه الفني والتي تتباين في الأغلب عن
الموسيقى التي يطرب لها الناس من حوله • فكيف يكون انساناً كهذا
متوائماً مع ما توضع عليه للمجتمع واعتاده ؟ أنه بلا شك يكون في جانب
والمجتمع برمته في جانب آخر • وحتى بالنسبة للحب والزواج ، فإن
الكثير من الفنانين لا يتنجحون في جنب الجنس اللطيف الهم • وقصة
حياة فان جورج مثال على هذا • فالحب لدى الفنان يختلف عن حب الآخرين
من الأسوياء • أنه حب مجنون وليس حبه سوية • وكيف ينجح الفنان
في حبه وهو ذاتي المركز ولا يطاقط رأسه لمزاج المرأة التي يحبها •
ولا يكيف نفسه لما جبلت عليه ؟ ولعلنا نعزو فشل كثير من الفنانين في
الحب إلى تشوفهم المستمر لما هو أجمل ، وتطلعهم بالتالي إلى من هي
أجمل • والحب الحقيقي ليس الحب المؤقت ، بل هو الحب المؤبد المخلص،
والمكرس لشخص بعينه حتى إذا استحال إلى شخص غير جميل •

ماذا يقول هذا الأديب ؟

الحزن يخيم على قلب الأديب :

يقول الدكتور طه حسين في مقال له بعنوان « الأدب المظلم » ،
« ليست حياة الناس كلها وردا ، وليست حياة الناس كلها شوكا .
وقد أنبأنا شاعرنا القديم منذ عشرة قرون بأن العاقل يشقى بعقله في
النعيم ، ويأن الجاهل بسعده بجهله في الشقاء . » ومعنى هذا أن الحياة
شوك بالقياس إلى العاقل الذي يحلل ويعمل ، ويحصى ويستقصى ، ويحاول
أن يرد كل شيء إلى علته ، ويستخرج من كل شيء نتيجة ، وأن الحياة
ورد بالقياس إلى الجاهل الذي يأخذها كما تساق إليه لا يحاول لها فهما
ولا تأويلا . وتستطيع أن تعرض هذه القضية عرضا آخر فتقول : ليست
الحياة كلها مشرقة كما يشرق النهار ، وليست الحياة كلها مظلمة كما
يدلهم الليل . وأكبر الظن أنها تظلم وتدلهم حين يريد العاقل أن يحييها
عن بصيرة وفهم ، وأنها تشرق وتضيء حين يريد الجاهل أن يقبلها كما
تهدي إليه . وأكبر الظن كذلك أن إشراقها بالقياس إلى الجاهل نفسه
لا يخلو من ظلمة تنشأها بين حين وآخر فتتخفى معالمها وتشوه محاسنها
وترد صاحبها على جهله إلى الحيرة حيناً وإلى القنوط حيناً آخر ، وأن
ظلمتها بالقياس إلى العاقل لا تخلو من ضوء ضئيل نحيل ينفذ إليها
أو ينفذ منها كما ينفذ السهم فتشرق له بعض جوانبها لحظات تقصر
أو تطول » .

اذن فعميد الأدب العربي يعتبر أن البصيرة الواقعية النافذة في
أغوار الحقيقة هي صنو للحزن ، كما أن الجهل بالواقع وقصر النظر

وانعدام العقل صنو للإشراح والفرح . ولعلنا نتعمق الموقف ونكشف الغطاء عن هذه القضية : قضية شموع الحزن عند كتابنا ، اذا ما نحن ساندنا الرأي الأدبي الفلسفي بالرأي السيكولوجي . فتجد أن واحدا مثل كرتشمير يقسم الناس العقلاء في ضوء ما يمكن أن يصابوا به من أمراض نفسية . ويعتقد كرتشمير أن الشعراء والكتاب ينقسمون بصفة عامة الى فئتين أساسيتين : الفئة الأولى يكون لدى أفرادها استعداد لأن يصابوا بالجنون الدوري ، والفئة الثانية يكون أفرادها على استعداد لأن يصابوا بانفصام الشخصية . ومن سمات الشخصية التي لديها استعداد للاصابة بالجنون الدوري التقلب بين المرح من جهة وبين الحزن من جهة أخرى . أما الشخصية التي لديها استعداد للاصابة بالانفصام فانها تنقلب بين الحساسية الشديدة من جهة وبين البرود والتعالى من جهة أخرى .

وطبيعي أن يتجه الشاعر والكاتب اللذان يقعان في الفئة الدورية الى الإبداع الفني بالكتابة في الوقت الذي يسيطر فيه الحزن على وجدانهما وعقلهما ، كما يصد الى ذلك أيضا الشاعر والكاتب الواقعان في نطاق الفئة الانفصامية في الوقت الذي يكونان خسلا في حالة من الحساسية الشديدة .

واذا نحن اعتبرنا أن الفكر - كما يعرفه جون ديوي ومن لف لفه من الفلاسفة البرجماتيين - بأنه محاولة التغلب على مشكلة أو أخرى من المشكلات التي تعترض طريق الفكر ، فأننا نستطيع على هذا النحو أن نعتبر أن العمل الإبداعي الذي يقوم به الأديب أو الفنان - وهو أرقى نتاج للفكر والاحساس - إنما هو في نفس الوقت نتاج لما يحس به الأديب أو الفنان من صدام بينه وبين الواقع . وهنا ينبغي أن نميز بين الواقع كما هو قائم بالعالم الموضوعي وبين الواقع كما يرتثيه الأديب أو الفنان . إنه واقع نفسي يسمو على الواقع الراهن . إنه واقع لا يخضع للزمان . فلقد يكون الواقع الذي يحياه الأديب أو الفنان واقعا حدث في الماضي ، ولكنه ينبض بالحياة كأقوى ما يكون النبض في عقل ووجدان الأديب أو الفنان . ونفس الشيء بالنسبة لأحداث المستقبل كما يحياها الواحد منهما . وطبيعي أن يتفاعل الأديب والفنان بالوقائع التي تتعلق بالحاضر أيضا . بيد أن ثمة فارقا جوهريا بين تفاعل الأديب والفنان بالواقع واختزانهما لنتائج تلك التفاعلات ، وبين افراز تلك النتائج والباسمها الثوب الأدبي أو الفني .

ولا شك أن الأديب والفنان ليسا مجرد آلة تصوير أو شريط تسجيل لالتقاط الواقع ثم سرده كما هو ، بل إن الأساس في تلقي الواقع لديهما

هو ما يمكن ان تعبر عنه بهز الشعور أو انشلام الوجدان . وحتى بالنسبة لحالات الفرح التي تهز مشاعر الفنان أو الأديب ، فانها تكون في الواقع رد فعل لحزن سابق أو لانشلام وجداني قديم . فالنجاح الفني قد يهز مشاعر الأديب أو الفنان ، انما يكون قويا ومثيرا له عندما يكون المتوقع لديه هو الفشل . وعندما يلقى التقدير ممن يحيطون به فيظهرون له الاعجاب ، انما يكون ذلك بعد العديد من المرات التي لاقى فيها الهوان والامبالاة .

ومعنى هذا أن ما يختزنه الأديب أو الفنان من أحزان ومن انشلام للمشاعر يشكل الركيزة التي يبنى عليها ما قد يحس به من هزة فرح ونشوة سرور في المواقف التي يستشعر فيها الفرح أو السرور . فالأصل إذن في الابداع الأدبي والفني هو الحزن وليس الفرح .

ومما يدل على صدق ما تنصب اليه هنا ما يقوله الشاعر أحمد رامى في الجلسة التي عقدها معه الدكتور مصطفى مريوط لدراسة الأسس النفسية للابداع الفني وقد أوردتها بكتاب له بهذا العنوان « ويسرني جدا أن أقرأ شعري فيبكى من يسمعي » . ان الابتسامة أمرها يسير . اما الدمع فأمره عسير كل العسر . ان الذئب عندي أن أبكي ، أحب البكاء دائما » .

واذا كان هذا هو حال الشعراء ، فانه أيضا حال الكتاب الأدباء الذين يصعدون في كتاباتهم عن مركب نفسي من العقل والوجدان جميعا ، كما أنه حال الفنانين في شتى الدروب التي ينتحون اليها . ولعلنا نزعم بصدق أن التعبير العميق عن الوجدان هو البكاء وليس الضحك . وشاهد ذلك أنك اذا ألمعت في أحد المواقف في الضحك بغير أن تفرض سيطرة على طريقة انفعالك ، فانك تجد نفسك وقد أخلت في الانحراط في حالة أشبه ما تكون بالبكاء ، أو هي بكاء بالفعل . وفي بعض الحالات يختلط صوت الضحك بصوت البكاء بحيث يصعب اصدار حكم موضوعي على الصوت الذي يصدر عن صاحب الانفعال .

ولقد نقول أن البكاء والضحك بمثابة وجهي عملة واحدة . فهما منوان لا يفرقان . ومن الأمثال التي كثيرا ما نتمثل بها قولنا « شر الأمور ما يضحك » . ومعنى هذا المثل أن ثمة تداخلا بين البكاء والضحك . فبينما نجد أن الموقف الذي يبكي يمكن أيضا أن يضحك ، كذا فاننا قد نجد أن الموقف الذي يستحق الضحك يمكن أن يبكي .

والواقع ان الغالبية العظمى من انفعالاتنا التي تعبر عنها بطريقة

معينة لا تكون انفعالات كاملة ، بل هي انفعالات جزئية . ولذا فاننا نستطيع التحكم فيها والباسها ثوبا مناسبيا لما نقول به قيمنا الاجتماعية . بيد أن الأديب والفنان يمتعان بالشجاعة في ممارسة انفعالاتهما . فهما لا يعرفان حدودا يقفان عندها عندما يغمرهما الانفعال . يقول الشاعر محمد الأسمر معبرا عن ذلك « انى . فى أول نظمي للقصيد أجذني مسوقا الى نظمها بشعور حفي ليس فيه ما يرهق أعصابي . ثم ياخذني التيار الجارف فيريد وجهي ، وأظلم ذابل البصر غائبا بعض الغياب عما حولي ، وأحيانا أذرع الغرفة التي أنا بها ، أو المكان الذي أنا فيه ذهابا وإيابا » ههنا ، ومشيرا بيدي ، محرقا من السجائر ما شاء الله أن أحرق . . . وانه ليخيل الى أن مخي في أول عمل القصيدة انما هو ساعة أملؤها وهو بعد ذلك يؤدي عمله بنفسه ، ولا سلطان لي عليه كما تؤدي الساعة عملها بعد ملئها . وطالما خيل الى أثناء عمل القصيدة أن قلبي موقد ملتهب ، وأن راسي فوقه انما هو أنيني به أشياء كثيرة تتبخر فوق هذا الموقد ثم تتقاطر شعرا . »

وينتضح من هذه الاعترافات أن السيطرة الارادية الواعية لدى الشاعر أو الأديب تكون قوية في بداية العمل الابداعي ، ثم ما تفتأ تلك السيطرة في الضعف والذبول ، فيصير مستغرقا من قمة رأسه الى أخمص القدمين في العمل الفني الأدبي الذي يضطلع به بحيث لا يكاد يدرك نفسه . كموضوع يخضع لذاته ، بل هو ذات بلا رقيب أو موجه نفسي . ففي حالات الانفعال الابداعي تتلاشى الرقابة الذاتية أو كما أوضح بافلوف الذي كشف عن عمليتين أساسيتين بالمخ : احدهما عملية كفية أو منهجية أو مألوفة ، والثانية عملية اندفاعية استتارية غير مألوفة ، فانه بالنسبة للانسان في حالاته العادية يكون هناك اتزان بين هاتين القوتين أو العمليتين المتضادتين ، فيكون الموقف شبيها بشخصين يشهدان حرسا في اتجاهين متضادين بنفس الشدة . فأحد هذين الشخصين يمثل لقوة الكف والثاني يمثل لقوة الدفع .

ولكن النسبة للأديب والفنان فان هاتين القوتين لا تظلان بنفس الشدة الا في المراحل الأولى من العمل الابداعي ، ولكن ما تفتأ قوة الدفع في السيطرة بينما يخفت صوت قوة الكف ، فيجد المبدع نفسه مسوقا بقوة لا يلوى على شيء ويأتي عمله الابداعي . ولستنا نجد في الواقع فارقا جوهريا بين ما ينهجه الأديب أو الفنان وبين ما ينهجه المجننون الا في ناحيتين : الأولى - ان الحالة الاندفاعية التي ينخرط فيها الأديب أو الفنان هي حالة مؤقتة ووظيفية وهادفة سرعان ما يفيق منها بعد

انتهائه من عمله الأدبي أو الفني ، والثانية - ان الصيغ أو الأشكال التي يلبسها الأديب أو الفنان للعمل الإبداعي صيغ مفهومة ومعقولة بل ومتقنة وبالغة الاتقان .

والفرق بين بكاء الشاعر رامي أو غيره من الشعراء والفنانين وبين بكاء المجهول هو أن بكاء الفنان أو الأديب هو بكاء مصاحب للعمل الأدبي أو الفني المنتج وليس بكاء في فراغ ، أو ليس بكاء في دائرة مفهومة ، أو ليس بكاء نتيجة فكرة ثابتة مسيطرة على ذهن المرء . فالخصوبة الذهنية والوجدانية تتوأكب مع حزن الأديب أو الفنان ، الأمر الذي يجعل ثمة مخرجاً لطاقة الحزن لديه . فالقصيدة أو المقال أو الصورة أو التمثال أو قطعة الموسيقى أو المشهد المسرحي أو غير ذلك ، إنما هي ميلاد في نظر الفنان لطفل جديد ولید بعد آلام مخاض مريرة لا تقل في اعتصارها لكبد الأديب أو الفنان من الآلام التي تعانيها الأم في عملية الولادة .

وشاهد ذلك ما ذكره الشاعر محمد مجنوب - وهو شاعر سوري - للدكتور مصطفى صوف بقوله : ان موضوع القصيدة لم يأت ارتجالاً وإنما عاش قبل التأليف حياة متطورة منفصلة بمختلف المؤثرات النفسية التي تتصل به من قريب أو بعيد ، لا شك أن بدء هذه الخطرات لم يكن مساوياً لشكلها الأخير بل كان للحوادث والانفعال بها أثره الكبير في انضاجها والصيرورة بها إلى هذه النهاية . . . ولزيادة الايضاح أقول : ان عملية التطور والتغير في حياة هذا الوليد كانت خارجة عن متناول ارادتي تماماً ، وكل ما أذكره هو أنني كنت أشعر بوجود هذا الجنين يمضي في تكوينه طي النفس ويزداد شعوري به كلما صدمني من وقائع الحياة ما يبعث على التأثر وان كنت لا أذكر أنني توقعت أو صممت أثناء ذلك على ضرورة أن أضج هذا المولود بعينه يوماً ما .

ويمكن أن نرد ما يبدو من حزن على جبين المبدعين عموماً من الكتاب والفنانين إلى تلك المعاناة النفسية الانفعالية التي يشقون بها من جهة ، ويسعدون بها بعض السعادة من جهة أخرى . والواقع أن حزن المبدع لا ينتهي بعد الانتهاء من عمله وذلك لسببين : الأول - ان وسائل التعبير الإبداعي مهما كانت لا تعدو أن تكون قوالب تعبر عن حياة وليس وليست هي بحياة . والحياة في ملئها هي تلك الانفعالات التي كانت تغمر المبدع قبل عملية الولادة الفنية الأدبية الإبداعية . فالقصيدة أو المقال أو الصورة أو التمثال أو قطعة الموسيقى إنما هي جنث في نظر المبدع لا يمكن أن ترقى إلى مستوى النشاط النفسي الذي احتدم في أعماقه في

اثناء عملية الابداع الفنى . وهنا يظهر الفرق الواضح بين المبدع وبين
الأم . فبينما تفرح الأم بوليدها مهما كان ، فان المبدع لا يفرح بعمله
الفنى ولا يرضى عنه مهما كان ، بسبب تلك المفارقة التى ذكرناها .
اما السبب الثانى الذى يجعل حزن المبدع لا ينتهى فهو أنه ما يكاد
ينتهى من ولادة عمل حتى يهيج فى نفسه عمل جديد وتأخذ الانفعالات
فى السيطرة من جديد على فكره ووجدانه .

اضف الى هذا أن شخصية المبدع الادبى او الفنى تكون قد مرت
بخبرات مؤلمة . فالصدام الذى يحدث بين المبدع فى طفولته ومراهقته
وشبابه هو الذى يجعله لا ينسجم مع الواقع . ذلك أن من ينسجم مع
الحياة لا يحتج عليها ، ومن ثم لا يكتب ولا يعمل يديه فى الخامات .
انه اذن يحيا الحياة ويتمتع بها ويلهو ويسمر . ولكن الكتابة هى
البديل لممارسة الحياة . ولعلك تلاحظ أن أدباءنا جميعا - او غالبا -
لم يولدوا وفى أفواههم ملاعق من الذهب . اقرا الأيام لطفه حسين ،
واطلع على حياة العقاد والمازنى وحافظ ابراهيم لتجد تلك المرارة أو ذلك
الصدام مع الواقع . وحتى بالنسبة لواحد مثل شوقى فلا بد أن تكون
فى حياته مالم يجعله راضيا عن الواقع . ذلك الشئ ليس بالضرورة
المتقارا الى المال . فالحياسة ليست مالا فحسب بل هى العديد من
الزوايا والمناحي .

فاذا أضفنا عوامل الحزن المكتسبة من البيئة الى عوامل الحزن
التي ترتبط بتمط الشخصية التي يفطر عليها الكاتب أو الفنان ، فإنا
نستطيع اذن أن نقف على التفسير العلمى لظاهرة الحزن عند كاتبنا .
وحتى بالنسبة لكاتبنا المتفائلين ، فانك تستطيع أن تلمح فيما يكتبونه
أطيافا من الحزن . ولكنهم يرغبون فى التعبير بشكل مقلوب عما يعتمل
فى نفوسهم من حزن وتشاؤم . ولقد سبق أن أوضحنا أن الحزن هو
فرح مقلوب ، والفرح هو حزن مقلوب ، وأن الحزن والفرح هما وجهان
عملة واحدة . فمن يريد أن يقف على جلية الأمر ، فان عليه أن يتجاوز
الظاهر من السلوك ، وأن يحاول سبر الأغوار والوقوف على ما تحت
غطاء السلوك الظاهرى الخداع . ذلك أن التفسير بالظاهر من السلوك
انما يكون فى الغالب تفسيراً مجافياً للحقيقة . فالإنسان هو فى الواقع
من أكثر الكائنات الحية استخفاء وسترا للحقيقة النفسية ولما يعتمل
بحق فى النخيلة . ولعلنا نقرر أن الأديب والفنان هما من أكثر الناس
قدرة على الابانة ، وعلى فضح ما يعتمل بداخلهما بغير تهيب أو تخوف .
فالإنسان العادى يتجمل من فضح المستور ، أما الأديب والفنان ، فإنيهما

يسيران في اعلان ما يدور بسريرتيهما الى أقصى درجة يتحملها الواقع الاجتماعي من حولهما • ولعلهما في ابتداء الحزن دون المرح في الغالب يكونان من أصديق الناس تعبيرا عن الحقيقة النفسية للانسان بعامة •

عجز لغة الكلام عن الإبانة :

الواقع أن الصور الذهنية التي تحيا في ذهن الاديب تكون بمثابة كائنات حية نابضة بالحياة والحيوية بينما تكون الكلمات التي تعبر عن تلك الصور الذهنية بمثابة صور لتلك الكائنات الحية • ولا شك أن الصورة مهما كانت قريبة الشبه بالأصل ، فإنها لا تماثلها ولا تعبر عنها التعبير الكافي • فهي لا تعدو أن تكون ظلا ياهتا للأصل الحي • ومن المؤكد أن الكلام المنطوق أو الكلام المكتوب يعجز عن الإبانة عن المشاعر والأفكار بدقة وبالتفصيل • ويرجع ذلك العجز عن الإبانة الى مجموعة من الأسباب نستطيع أن نوجزها فيما يلي :

أولا : ضيق الوعاء اللفوي • ونعني بالوعاء اللفوي الكلمات التي تشير الى المدلولات • فبالنسبة للمدلولات الشبثية ، فإنا نجد أن كلمة واحدة تشير الى العديد من الأشياء التي لا تحصى • فمثلا عندما نقول « شجرة » ، فإنا نشير بهذه الكلمة الى أية شجرة مهما كانت • وحتى اذا قلنا « شجرة توت » فإنا نشير بهذا اللفظ الى أية شجرة توت أيا كانت • وحقيقة الأمر أن كل شجرة تختلف عن سواها ، بل إن كل شجرة توت تختلف عن كل ما عداها من أشجار التوت الأخرى • بيد أن اللغة تعجز عن تخصيص اسم لكل شجرة من شجرات التوت ، فتكتفى بأن تخصص عملة لفظية عامة توضع تحتها جميع أشجار التوت • وما يقال عن المسميات الشبثية ينسحب أيضا بازاء المواطن الإنسانية • فنحن نصف الحب بلفظ واحد هو لفظ « الحب » • والواقع أن الحب المعتمل في قالب أي شخص تجاه شخص آخر أو تجاه شيء ما ، يختلف من حيث شدته بالتأكيد عنه لدى غيره من أشخاص • ولكن اللغة تعجز عن اطلاق أسماء متعددة على مشاعر الحب •

ثانيا : أن اللغة كأداة للإبانة تتباين تباينا بعيدا المدى بتباين الناس بسبب تباين الثقافة وتباين مستوى التفكير ، بل وتباين التخصصات • ولعل أبسط الكلمات وأكثرها استخداما على الألسنة والأقلام تتعرض للتباين في الاستعمال من شخص لآخر • فكلمة مثل كلمة « ديمقراطية » تعني في ذهن أحد الأشخاص معنى التواضع ، بينما تعني في ذهن شخص آخر الشعبية ، وفي ذهن شخص ثالث معنى

الحرية . وهي تعنى عند أستاذ الفلسفة ما لا تعنيه عند رجل السياسة ، بل انها تعنى الكثير لدى أحد الأساتذة الكبار عما تعنيه لدى شخص آخر لم يحصل على نفس العمق والتوسع فى الدراسة . واللغة كأداة للآبانة تختلف باختلاف مرحلة النمو التى يمر بها الشخص . وأكثر من هذا فان اللغة لدى فئة الرجال تختلف فى استخداماتها كثيرا أو قليلا عنها لدى فئة النساء . واللغة كأداة للآبانة تتباين بتباين الحضارة أو التمدن . فلقد تشير الكلمة الواحدة عند الحضري الى غير ما تشير اليه لدى الريفي .

ثالثا : صعوبة التنسيق بين الأديب وبين سامعيه أو بينه وبين قارئيه . ذلك أن الأديب الخليق بالاشتغال بالأدب هو الشخص الذى يصدق مع نفسه فكرا وشعورا وتعبيرا ، وليس هو الشخص الذى يأخذ فى ترقيع لفته حتى تلائم فهم وذوق مستهلكى سلعته الأدبية . من هنا فان الأديب المخلص لأدبه يكون على نحو ما غريبا بالنسبة لسامعيه وبالنسبة لقارئى كلامه . فهو لا ينسق بين إنتاجه وبين من يتناولون ذلك الكلام بالسمع أو بالقراءة . انه بتعبير آخر يكون ذاتى المركز . انه يكتب وقد وضع نصب عينيه تحقيق التوازى فيما بين صوره الذهنية وبين ما يكتبه ، لا تحقيق التوازى فيما بين معرفة وذوق سامعيه أو قارئيه وبين ما يقوله أو يكتبه . وعندما يخرج الأديب عن هذا الاطار ويجعل هدفه الأسمى هو تحقيق التوازى فيما بين ما يقوله أو يكتبه وبين ثقافة وذوق سامعيه أو قارئيه ، فانه يستحيل من كونه أديبا الى كونه رجل اعلام . وشتان ما بين الأديب وبين رجل الاعلام . فبينما يهتم رجل الاعلام باستمالة مستهلكى خدماته الى صفه بأن ينزل اليهم ، فان الأديب يجعل من نفسه بؤرة جذب ، فلا ينجذب هو الى الآخرين ، بل يجذب هو الآخرين اليه . فليسان حاله يقول لمستمعيه أو قارئيه «حاولوا الارتفاع الى مستوى ما أقول أو أكتب ، ولا تنتظروا منى أن أهبط الى المستوى الذى تحتلونه » .

رابعا : صعوبة الخروج من الاطار الأضييق الى الاطار الأوسع . فالأديب الحقيقي ليس الأديب الذى يكتب لهنا والآن ، بل هو الأديب الذى يكتب للعالم بأسره واجميع الأجيال الحالية والمقبلة . ولكن هذا الهدف الاطلاقى يجهد أمامه عقبة كأداء هى المحايمة التى تتسم بها لغة الكلام ولغة الكتابة . ولعل أكبر وأهم شاهد على هذا تلك الحواجز الرحيبية التى تقف بين لغات العالم . فمهما افتن المترجمون فى الترجمة ، فانهم لا يستطيعون النقل عن المؤلفين الأصليين ما قصدوا اليه من معان أو مقاسر . وان كان النقل بالترجمة ميسورا من لغة الى أخرى فى

مجالات العلوم الوضعيه ، فانه يصعب أو حتى لقد يتعذر بازاء النقل الأدبي من لغة أخرى بالترجمة . فترجمة الشعر صعبة أو هي لا تستطيع الابانة عن خلجات النفس الشاعرة كما كتبت بلغة الشاعر الأصلية . وإذا كان الخروج من الاطار الأضييق الى الاطار الأوسع صعبا في حالة الترجمة ، فانه صعب أيضا في حالة النقل من الثقافة المحلية للأديب الى الثقافة العالمية . وأكثر من هذا فان من الصعب النقل من ثقافة تالدة الى الثقافة المعاصرة . وهذا ان دل على شيء فانما يدل على قصور أداة الابانة عن ايصال التصورات الذهنية الى الناس .

خامسا : ان اللغة مهما بلغت من الدقة والاثقان والفاعلية لا يستطيع أن ننقل ما يحس به الأديب الى مستمعيه أو قارئى كلامه . فانا عندما أقول لك « ان ساقى تؤلنى بسبب الروماتزم » فانك مهما أشفقت على وتأثرت لما أحس به من ألم ، فان الألم الذى أحسه فى ساقى لا ينتقل اليك . فما ينتقل اليك ليس الألم ، وليس الصورة الذهنية التى تعتمل فى عقلى ، بل ينتقل الى ذهنك شيء مباين لما يعتمل عندى . ولو كانت اللغة كاملة الأداء ، ومن طبيعتها أن تنقل الأشياء أو الأحاسيس كما هي الى الآخرين ، لكان ما أحس به فى ساقى من ألم قد انتقل الى ساقك أيضا ساعة تسمع الجملة التى قلتها لك ، والتى أشير بها الى الألم الذى يصيبنى فى ساقى . وهذا المعجز فى اللغة ليس مجرد عجز فى القدرة على استخدام اللغة ، بل هو عجز فى طبيعة اللغة ذاتها من حيث هي أداة لنقل حالة المتكلم أو الكاتب الى السامع أو القارى .

والأديب يحس كل هذا وهو يتكلم أو وهو يكتب . انه يحس بالقصور عن الابانة . ولكنه مع هذا يحاول دائما على السيطرة على الكلام ويوظفه نوظيفا صحيحا وناجحا فى أغراض التعبير الأدبى . ويستعين الأديب فى سبيل السيطرة اللغوية والتطويع الكلامى بمجموعة من الوسائل نلخصها فيما يلى :

أولا : الاستزادة من الحصيلة اللغوية . ذلك ان المفردات اللغوية التى يحرزها الأديب تساعده بلا شك على الابانة . وكلما كانت المفردات اللغوية أغزر لدى الأديب ، كانت قدرته التعبيرية بالتالى أقوى وأدق . وحتى بالنسبة للمترادفات ، فانها فى الواقع لا تتطابق بعضها مع بعض ، بل توجد فروق دقيقة بين بعضها وبعض . ولاشك أن اعمان الأديب فى الوقوف على تلك الفوارق بين المترادفات لما يجعل منه أديبا أقدر وأكثر تمكنا من سواء من أدباء .

ثانيا : التفاعل بين اللغات الأجنبية التى يعرفها الأديب وبين لغته

الأصلية . فلا شك أن الأديب الذي يتمكن من لغة أجنبية أو أكثر يكون أقدر على تخصيب لغته الأصلية التي يؤلف بها أدبه . ونحن نعلم أن اللغة العربية قد تخصبت بالتعريب تخصيباً بعيد المدى . ولعلنا لا نبالي إذا قلنا أن النهضة الحديثة التي تحياها لغتنا العربية قد تأتت عن معرفة أئمة أدبنا كطلح حسين والملازمي وسلامة موسى باللغات الأجنبية وتفاعل معرفتهم بها باللغة العربية .

ثالثاً : استعارة كلمات ومصطلحات من العلوم المتباينة في المجال الأدبي . فلا شك أن الأديب الذي تتقف بثقافة بيولوجية أو طبية يستعير من ثقافته العلمية البيولوجية أو الطبية مصطلحات أو كلمات يطوعها لأغراضه في الإبانة الأدبية من شعر أو نثر مما يقوم بإبداعه .

رابعاً : استخدام التلميح بدلا من التصريح ، والرموز الخفية بدلا من الكلمات الصريحة . والواقع أنه على الرغم من البعد عن الطريق المباشر يكون مدعاة للذم في العلم والفلسفة ، فإنه ليس كذلك في الأدب . فالأديب الذي يستثير مخيلات مستمعيه أو قرائه ، يكون أفضل من الأديب الذي يكتب كلاماً تقريرياً لا يستثير فكراً أو خيالاً .

خامساً : ترك البصمة الشخصية على لغة الكلام أو لغة الكتابة . لممن وسائل سيطرة الأديب على اللغة أن يجعلها تخضع أهدافه ، وأن يجعل من نفسه سيدياً عليها بعد أن يظل خادماً لها في بادئ الأمر . ويوم يصير الأديب سيدياً على أداة تعبيره الأدبي يكون عندئذ قد صار نسيج وحده وأكثر قدرة على الإبانة الأدبية .

المركب العقلي الوجداني :

الأديب غير العالم وأيضاً الفيلسوف . ذلك أن الفيلسوف والعالم عندما يعبران عما يشمل في الذهن من أفكار ، فإن ما يكتبانه يكون مرتبطاً ارتباطاً تاماً بالواقع الموضوعي الخارجي . انهما يتجردان تمام التجرد من العواطف ، أو قل بتعبير أدق ، انهما لا يسمحان لعواطفهما بأن تتسلل فيما يقرانه ، وأنهما لا يتخذان موقفاً عاطفياً بأزاء الواقع أو الوجود . أما الأديب فإنه عندما يكتب فإنه يكتب عصاره نفسه ، أو قل أنه يكتب ذاته ، أو يعبر عن المركب العقلي الوجداني (إذا صح أن ندمج كلمتي عقل ووجدان في كلمة واحدة تأكيداً على الاتحاد فيما بينهما) . فالأديب لا ينزع عن الوجود ما يمكن أن يسقطه عليه من مشاعر . وحتى عندما يكتب الأديب وكأنه قد انسلخ عن ذات نفسه ،

فانه يكون فى الواقع مرتبطا بكيانه الوجدانى كل الارتباط . انه يتخذ موقفا شخصيا من القضايا التى يتناولها بالممارسة .

ولكن كيف ينشأ هذا المركب النفسى الذى أصبحناه بالمركب العقلوجدانى ؟ لكى نجيب عن هذا التساؤل ، فان علينا أن نتتبع الأديب منذ نشأته طفلا حتى تمام نضجه ، وذلك حتى يتبين لنا كيف أن هذا المركب العقلوجدانى ينشأ وينمو وينضج ، ثم فى النهاية يفرز أدبا . ولعلنا نلخص المراحل التى يمر فيها هذا المركب النفسى العقلوجدانى فيما يلى :

أولا : مرحلة الطفولة :

وفى هذه المرحلة يحيا الأديب الطفل فى حالة من الانبهار والعشق بأزاء كل اكتشاف جديد حوله ، فانه يكون بذلك قد حصل على شيء جديد له طريقه يدفع به الى اللهو به . والواقع أن الطفل فى ادراكه للأشياء والأحياء إنما يكون فى حالة تعاقب مع الوجود . وحتى بالنسبة لتلك الأشياء والأحياء التى يخاف منها ، فانه يرغب فى الاقتراب منها واحتضانها . فهو يحب الجن ويخاف منها فى نفس الوقت ، وهو يحب الثعابين والأسود وما يدور فى الغابة من التهام القوى للضعيف وهجوم الكواسر على ضعاف الحيوانات ، ولكنه فى نفس الوقت يخافها ويرتعد منها . وهو لا يكتفى بالوقوف على الواقع كما هو ، بل انه يضيف عليه صفات ذاتية يجدها متوافرة لديه . فهو يجعل الأسد يتحدث الى أقرانه ووزرائه من النمور والفيلة ، كما أنه يجعل من الغزلان خدما وعبيدا وأماء لملك الغابة ووزرائه . وفى نهاية مرحلة الطفولة - وقد استطاع الطفل أن يقرأ - فان القصص تشكل مصدرا خبريا هاما للطفل . انه لا يتخيل فقط ، بل انه يضيف الى أخيلته أخيلة من يقومون بتقديم القصص اليه . ويخطئ أولئك الذين يجردون حياة الطفل من الخيال طنا منهم أنهم يجب أن يحملوا الطفولة على التفكير العلمى الواقعى الخالى من عبث الخيال على حد تعبيرهم . والواقع أن من لا يحيا طفولته كما تتطلبه خصائص الطفولة لا يستطيع أن يصير فى المستقبل أدبيا أو حتى عالما أو فيلسوفا .

ثانيا : مرحلة المراهقة :

وفى هذه المرحلة ينقل المراهق الأديب مركز الثقل فى اهتمامه من عالم الأشياء والأحياء الى عالم الناس والى العلاقات الاجتماعية بصفة

خاصة . فهو يهتم بالعلاقات الاساسية : علاقاته مع الكبار ، وعلاقاته مع الأتراب ، ثم أخيرا علاقاته مع الصغار . بيد أن هذا لا يعنى أن المراهق الأديب يعزف عن الاهتمام بالوجود . انه ينظر الى هذا الوجود ولكن من زاوية انسانية . انه يريد أن يعرف تطور الأحياء ومركز الأرض فى الكون وموقع الانسان من الكائنات الحية ، بل انه يرغب فى الوقوف على علاقة الانسان - وعلاقته هو بالذات - بالعالم الروحانى . فهو يتلبس بالأحاسيس الدينية العميقة ، وترسب لديه أحاسيس مختلطة ومتعاقبة . فهو فى بعض أوقاته يحس بمرضاة الله عليه ، بينما يحس فى أوقات أخرى بالذنب وبأنه قد أغضب السماء . والواقع أن فترة المراهقة لدى المراهق الأديب هى فترة خصوبة ذهنية ، وهى أيضا فترة يرغب خلالها المراهق فى التعبير عن ذات نفسه بما يقوم بكتابته . انها فترة يتعشق فيها المراهق حبيبته المجهولة أو حبيبته المتعينة . فيقوم بكتابة الشعر ورسائل الغرام . ولقد يعكف المراهق الأديب على أوراقه يكتب القصص التى تعبر فى أغلب الأحيان عن شخصه هو فى علاقاته بأسرته أو بابنة الجيران . ذلك أن الكثير مما يلمعه الكبار ولا يرضون عنه يجد له متنفسا فيما يقوم المراهق الأديب بكتابته . وليس من شك فى أن هذه المرحلة هى المرحلة التدريجية فى حياة أى أديب . ولقد يصح لنا أن نقول ان من يفوته التدريب خلال هذه المرحلة على التعبير عن مكنون نفسه ، فانه لا يستطيع فى الغالب تعويض ما فات ، وبالتالي فانه لا يستطيع أن ينخرط فى عداد الأدباء .

ثالثا : مرحلة الشباب :

وفى هذه المرحلة يقوم الشباب الأديب بتوسيع نطاق قراءاته وعلاقاته الاجتماعية . وفى هذه المرحلة يتحدد الموقف . فاما أن ينضم الشاب الى فئة المنطقيين ، واما أن ينضم الى فئة الأدبيين . والمنطقيون ينقسمون الى علميين ومتفلسفين ، أما الأدبيون فانهم ينقسمون الى شعراء وناثرين . فمن يحتفظ لنفسه بالركب العقولجداى يظل واقفا فى فئة الأدبيين . أما أولئك الذين يصبون الى فصل العقل عن الوجدان ، أو قل إخضاع الوجدان للعقل وجعل الأخير تابعا وثانويا فى حياتهم الذهنية ، فانهم يشقون عصا الطاعة على سلطان الأدب ، ويطأطئون الرأس لسلطان العلم أو لسلطان الفلسفة . ومن الطبيعى أن تظل الرغبة فى التعبير عن الذات معتملة لدى الشاب الأديب . فهو يكتب راغبا بحماس غامر فى أن يطلع الناس من حوله بل والناس بعامة حتى أقصى الأرض على ما دونه يراعه ولا شك أن الشاب عندها يجد أن فرص

النشر مستغلة أمامه ، فانه قد يياس ، وقد يتوقف عن الكتابة . ولكنه اذا وجد طريقا من الأمل في تقدير الآخرين له ، أو اذا وجد أية فرصة لنشر كلامه أو اذاعته بين الناس ، فانه يقبل بكل حماس على القلم والقرطاس يكتب في نهم وخصوبة وتدفق .

رابعاً : مرحلة الكهولة :

وفي هذه المرحلة تكون ملامح الأديب الأدبية قد تحددت وتبلورت . والواقع أن هذه المرحلة هي مرحلة الانتاج الجاد في حياة الأديب . بيد أن النضج الأدبي لا يتأتى لجميع الأدباء بنفس القدر . ولعل ذلك راجع الى التفاوت فيما بينهم من حيث الموهبة ، ومن حيث مدى استثمار المراحل الثلاث السابقة من مراحل النمو ، ومن حيث مدى التحصيل ومدى تنوع الخبرات التي يحصلها كل منهم ، ومن حيث الحنكة والتدريب على فنون الإبانة الأدبية ، وأخيراً من حيث مدى تمتع الأديب بالجدة وبالقدرة على شق طريق جديدة لم يسبقه أحد اليها ، ومدى ما يتمتع به من حظ في الوقوع على معان جديدة وعلى أنحاء جديدة في أسرار النفس البشرية وفي أسرار العلاقات الاجتماعية .

خامساً : مرحلة الشيخوخة :

وفي هذه المرحلة يستمر الأديب في الانتاج الأدبي اذا لم تعلقه الأمراض واذا لم تعاكسه ظروف الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، واذا ما استمر على مبدأ التجديد ، واذا لم يبرزه غيره فيحتل مكانه ، واذا هو استطاع أن يكون ابن عصره فيتوافق مع متغيرات النوق الاجتماعي . ذلك أن بعض الشيوخ يعزلون ثقافياً لئلا يفسد مواظبتهم على الاطلاع ، فيضحون بعيداً عن الأحداث بل انهم قد يتخلفون ثقافياً عن آخر ما توصلت اليه الثقافة المعاصرة ، فتأتي كتاباتهم غثة لا تغني من جوع ولا تروى من عطش ، ولا يجد فيها القراء سوى تكرار لما سبق أن قالوه . ولسنا نرى في الشيخوخة معنى العجز وعدم القدرة على الاستمرار في الإبانة الأدبية اذا ما استبعدنا تلك الظروف المحيطة والمظلة التي تكتنف حياة كثير من الشيوخ الأدباء . أما أصحاب الحظ السعيد منهم ومن تتوافر لهم ظروف صحية ومعيشية واجتماعية جيدة ، فانهم يظلون يكتبون ويجددون فيما يعبرون عنه بحيث يلهث وراءهم الشباب ويتعلقون في ذيولهم .

وفي جميع هذه المراحل الخمس لابد أن يكون الأديب عامدا الى توفير المناخ الصالح لنمو مركبه الخبرى الذى أسميناء بالركب

العقل وجداني . فلا بد للأديب من فترات التأمّل الذاتى وأن يحس بالجمال يملاً صدره نتيجة ما يستمتع به من تذوق فنى جمالى مستمر .
وبتعبير أدق فإن الأديب الذى يظل نابضا حتى الشيخوخة بما كان ينحسه فى طفولته ومراهقته وشبابه وكهولته من حياسة وحيوية لهو الخلق باحتلال المكانة المرموقة فى مضمار الأدب . فشمسية الأديب لا تضم فيها أية مرحلة من مراحل النمو السابقة ، بل إن كل مرحلة نمو يمر بها الأديب تضيف خصائص جديدة الى خصائص مراحل أو مراحل النمو السابقة ، بنى أن تعمل على تسرب الذبول اليها أو اطفاء جذوة أحاسيسها . ولعلنا لا نبالغ اذا ما قلنا ان حياة الأديب هي حياة تتكامل فيها مقومات شخصيته ، بل وتتعاون فيها مراحل نموه . ومن ثم فإن الشيخوخة لا تتسرب الى عقل أو وجدان الأديب . انه يحيا حياة مليئة بالحب ويرى بعين مبينة لأعين الناس الذين لا يحلقون بأجنحة الخيال فوق بركة الواقع الراكدة . ذلك أن الأديب يرى من بعيد فيشاهد الجمال دون القبح ، وينصت الى ترانيم الملائكة ولا يصل الى أذنيه نحيب الغربان .

الابتعاد الزمكاني :

أن الأديب كالمصور الفوتوغرافى الذى لا يستطيع أن يلتقط صورة الا عن بعد ، عين . فاذا ما اقترب بالكاميرا الى الشيء الذى يرغب فى تصويره بحيث تكون العنسة ملاصقة تمام الالتصاق لذلك الشيء ، فإن التقاط الصورة يكون مستحيلا فى هذه الحالة . فشرط التقاط الصورة الفوتوغرافية هي البعد نسبيا عن الشيء الذى يراد تصويره . وقل نفس الشيء بالنسبة لعملية الادراك ذاتها التى ندرك نحن بها الأشياء . فأنت لا تستطيع أن تدرك منظرا ما من المناظر بعينيك الا اذا كان بعيدا عنك نسبيا . فاذا ما التصق الشيء تمام الالتصاق بعينيك ، فانك لا تستطيع حينئذ أن تدرك صورته .

على أن الأديب لا يكتفى بالبعد المكاني ، بل انه يضيف الى هذا البعد بعدا آخر هو البعد الزماني ، وهو يجعل من البعدين بعدا واحدا مركبا نطلق عليه اسم البعد الزمكاني . فالواقع أن الأديب عندما يعاني التجربة ، فانه لا ينتج وقتئذ أدبا ، ولكنه يكون بحاجة ملحة الى فترة نسميها بفترة الهضم الخبرى . فبعد المعاناة وبعد أن يعتصر الأديب نفسه أو قل بتعبير أدق بعد أن يمر بفترة الهياج الوجداني أو فترة التآزم النفسى ، فانه يهضم ويستوعب وينفض عن نفسه بعض الجوانب مستقبيا البعض الآخر . صحيح أن الأديب يتمنى أن ينقل معاناته بنصها وفصها الى أوراقه ، ولكن هذا من الاستحالة يمكن . فكما أن

المرء لا يستطيع أن يدرك صور الأشياء إلا بعد أن يبتعد عنها لمسافة معينة ، كذا فإن الأديب لا يستطيع أن ينقل انفعالاته برمتها وبحرفيتها إلا بعد أن يبتعد عنها مسافة مكانية ومسافة زمانية (إذا صح التعبير) . ومن الطبيعي أن كلامنا هذا ينسحب أيضا بآزاء ما ينتشئ به الأديب وما يهز أوتار قلبه وما يملأ عليه نفسه بالفرح والسرور - فواقع الأمر أن الانفعالات ذات صبغة واحدة بل وذات جوهر واحد وإن تباينت أسبابها - فأنت عندما تضحك أو عندما تبكي ، فانك في الحالتين تنفعل وتكون انفعالاتك من طبيعة واحدة . فالصبغة الانفعالية شيء والعصية الانفعالية وما تتضمنه من مقومات شيء آخر . فإذا كانت الصبغة الانفعالية حزنا أو سرورا ، أو إذا كانت بكاء أو ضحكا ، فإن العملية الانفعالية وما تتضمنه من مقومات انفعالية لا تتباين بحال . فالانفعال واحد في جميع الحالات . والترسيب الانفعالي أيضا واحد في جميع الحالات . فأنت تهضم انفعالاتك بأنواعها المتباينة وأنت أيضا تحصل على صور تذكيرية أو ذكريات انفعالية هي النتائج التي تترتب على معاناتك الانفعالية وما استطعت أن تستبقيه من انفعالاتك الهائجة ، وقد صار رمادا بعد أن كان نارا . فإذا ما صح تشبيهنا للانفعالات بالحريق ، فإن آثار الحريق بعد أن يهدم هي التي تظل متواجدة في قلبك وعقلك ، وهي التي تستطيع أن تنقل عنها إلى أوراقك بقلبك ، أو إلى آذان مستمعيك بلسانك . فطالما أن نار الانفعال مشتعلة ومتأججة ، فانك لا تستطيع أن تبين عما يخالبك ، ولكنك بعد اجتياز مرحلة اشتعال وجدانك بالانفعالات المعتملة في دخيلتك ، فانك تستطيع إذن أن تقوم بالتذكر والتسجيل ، أو قل أنك تستطيع بعد هذا أن تنقل المترسبات الانفعالية إلى قرطاسك .

وبعد أن قررنا الحالة ووصفناها ، وقلنا ان الأديب لا يستطيع أن ينتج أدبا إلا بعد أن تهدأ ثورة انفعالاته وحدها ، فاننا نبدأ في التساؤل عن الأسباب التي تحو به إلى ذلك . ولعلنا نلخص تلك الأسباب فيما يلي :

أولا : ان الانسان في حالاته العادية وفي الأوقات التي لا يكون منفعلا فيها تكون لديه القدرة على ادراك ذاته كموضوع مطروح أمامه . ويتعبير آخر انه يكون ذاتا من جهة ، وموضوعا من جهة أخرى . فانا الآن وأنا أكتب هذا الكلام ، أجدني ذاتا شاعرة بنفسها وعقلا مفكرا بنفسه ، ولكني من جهة أخرى أجدني أدرك هذه الذات الشاعرة بنفسها ومستقرقا لهذا لعقل المفكر بنفسه . ولكني إذا غضبت وسيطر الغضب على قلبي وعقلي ، أو عندما أفرح ويعم الفرح انحائي ، فاني في أثناء ذلك

لا أكون سوى ذات مشتعلة بذاتيها . ولا أكون سوى قلب مضطرب بما ينشعب فيه من عاطفة متوهجة .

وبتعبير آخر فاني أثناء انفعالي أفقد القدرة على استقراء ذاتيتي .
اننى أكون ذاتا فحسب ، ولا أكون ذاتا وموضوعا معا . وبالنسبة
للأديب ، فانه فى وقت انفعاله لا يستطيع أن ينتج أدبا لأنه يكون وقتئذ
ذاتا فحسب ، ولكنه بعد أن يهدأ وتخفض سورة وجدانه يسترد من
جديد ثنائية نفسه .

ثانيا : لقد وجد أن المرء لا يستطيع أن يصيب الهدف وقت أن
يكون منفلا . فالملاكم مثلا اذا ما وقع تحت وطأة الانفعال ، فان عدد
ضربات الطائشة تزيد وتتضاعف بتضاعف انفعالاته . بيد أن نفس ذلك
الملاكم اذا ما هدأ وتمالك أعصابه وسيطر على مفاتيح انفعالاته ، فانه
يستطيع أن يسدد الضربات الفعالة الى خصمه . ونفس الشيء بالنسبة
للأديب عندما يكون متحكما فى انفعالاته . انه يستطيع أن يعبر تعبيرا رصينا
عما اختمر فى ذهنه ، وعما ترسب فى نفسه من صور لانفعالاته
السابقة . فهو يستطيع أن يتحكم فى كلامه ، ولا يأتى تعبيرة نابيا عما
يقصده ، ولا يتعرض ببيانه لحمل أو اعوجاج أو قفزات أو فجوات تعبيرية .
فالشخص فى أثناء جيشان قلبه بالانفعال يجد أنه يقفز قفزا من فكرة الى
أخرى بغير أن يلقى الفكرة الأولى حقها من التعبير . انه ما يكاد يتناول
الفكرة الأولى حتى يجد أنه قد تركها الى غيرها بغير أن يبين عنها . من
هنا فإن الأديب الذى يوفر لنفسه الاعتماد الزمكاني يستطيع أن يتقن
التعبير عما يجيش فى صدره من خبرات بغير اعوجاج أو نقص أو
فجوات تعبيرية .

ثالثا : ان الانفعالات لحظية وسريعة التدفق . وبالتالي فان الامساك
بها يكاد يكون مستحيلا . فانت لا تستطيع أن تتأمل البرق الخاطف ،
ولكنك تستطيع أن تتأمل الصورة الذهنية التى يتركها ادراكك للبرق
الخاطف فى ذاكرتك . وكذا فان الانفعال كالبرق الخاطف . انك لا تكاد
تستحوذ عليه ، ولا تكاد الامساك بتلابيبه . فاذا أنت حاولت القبض
على انفعالاتك ، فانها تفلت منك لا محالة . ولكنك تستطيع القبض على
ما تتركه تلك الانفعالات من آثار فى ذات نفسك ، وقد نقشت نقشا
على جبين فؤادك . فبمقدورك أن تتأملها وأن تتبلى مرآها . انك تستطيع
أن تطيل تأملها كما يترأى لك وكما يحلو لك التأمل بتمهل مستطيل
يستمر لساعات وساعات بغير خشية من انقلاط تلك الصور التى نقشت

فى كيانك الذهنى نقشا ، والتى استوعبتها فى عقلك وقلبك استيعابا ،
والتى صارت ملكا لك وفى حوزتك بصفة دائمة .

ومكنا نجد أن الأديب فى تعبيره عن ذاته لا يعبر عما يعتلج فى صدره من انفعالات آنية ، بل هو يعبر عن صور بعيدة أو تلوية لتلك الانفعالات التى اعتملت وهاجت فى نفسه ، ثم خللت الى الهسوء ، وصارت أثرا بعد عين ، أو استحالته الى قوام خبرى معقول ومدرك وخاضع للتأمل والاستقراء . فهو يقرأ آثار الانفعالات فى نفسه ، ولا يقرأ الانفعالات ذاتها ، أو هو يستعين بالاجتماع الزمكاني حتى يتسنى له الوقوف على صور الانفعالات التى تلبست بصيغ معقولة ومدركة على نحو موضوعى مطروح على بساط عقله .

رابعا : عندما يكون الأديب فى غمرة انفعالاته ، فإنه لا يستطيع أن يقيم علاقات بين تلك الانفعالات وبين غيرها من خبرات سابقة ، وذلك بسبب انغماره تماما فى لجة تلك الانفعالات . ولكن بعد أن يهدأ الأديب ، وبعد أن يتسنى له هضم انفعالاته ، فإنه يستطيع أن يقيم وشائج بين صورته الانفعالية وبين خبراته السابقة . انه يستطيع عندئذ أن يجعل من قوام نفسه ، ومن تاريخ فكره وخبرته ميلا مستمرا ، أو غديرا دافقا بلا انقطاع . ولكأن الأديب وقت انفعالاته يكون كالبحيرة التى انقطعت صلتها عن النهر الذى تسبب فى وجودها ، ولكن تلك البحيرة المنعزلة ، ماتفتا أن تتصل مرة أخرى بمجرى النهر فتستحيل قواما من قوامه وجزءا أساسيا من مجراه . فالأديب يستطيع إذن أن يعبر عما يعتلج فى نفسه فى وحدة وارتباط وثيق بين ما مر به من انفعالات وبين ما سبق أن اكتسبه من خبرات .

خامسا وأخيرا : فإن الأديب الذى يفتق من انفعالاته وقد أحرز صورة ذهنية لتلك الانفعالات يستطيع أن يقيم وشائج بين تلك الصور التى ترسبت لديه وبين ثقافته المتباينة الأطراف ، بل وبين تلك الصور الذهنية وبين الأحداث الجارية ، أو بينها وبين ما لدى الآخرين من خبرات ، أو بينها وبين الحقائق العلمية التى يكون قد اكتسبها . فهو يستطيع أن يقوم بتحليل تلك الصور الذهنية فى ضوء ما سبق أن تأتى له من علم وخبرة . ويتعبر آخر أنه يستطيع أن يصوغ تلك الصور الذهنية فى قوالب اجتماعية مقبولة . ذلك أن الصور الذهنية الانفعالية وحدها لا يمكن أن تشكل أدبا ، لأنها لا تكون قد ارتكبت أثوابا اجتماعية ، ولا تكون قد اكتسبت الصبغة الاجتماعية التى تجعل منها

ملعة معتوقا. بها من قبل من يتناولونها بالقراءة أو من يستمعون اليها
إذا ما صافحت آذانهم .

التفجرات الأدبية :

يخطئ من يعتقد أن إنتاج الأديب من شعر أو نثر يسير بطريقة
منتظمة أو على نحو تواترى . فالواقع أن إنتاج الأديب يسير بطريقة
تفجيرية وعلى نحو غير منتظم . وليس من المستغرب أن يتوقف إنتاج
الأديب فترة من الزمن تطول أو تقصر ، ولكن المستغرب أن يسير إنتاج
الأديب على وتيرة واحدة من حيث الكم . فنحن لا نتخيل أديبا يقول لك
أله ينتج فى كل أسبوع قدرا محددا من الشعر أو النثر لا يتباين عن
الأسابيع التى سبقتة ، ولا نستطيع أن نتخيل أديبا يقول لك أنه سوف
ينتج خلال الشهر القادم عدد كذا من الصفحات أو عدد كذا من الأبيات
الشعرية . أن مثل ذلك الانتظام فى الإنتاج الفكرى يمكن أن ينطبق على
المترجم فحسب . فمن الممكن أن يزعم لك أحد المترجمين أنه يستطيع
أن يقوم بترجمة ثلاث صفحات كل يوم من لغة أجنبية يجيد الترجمة
منها الى العربية أو العكس . ولكن لا يتسنى مثل هذا الزعم لأحد
الشعراء أو لأحد النثرين فى أى مجال من مجالات الشعر أو النثر
الأدبى .

ولعلنا نتساءل عن سبب التفجرات الأدبية التى تحدث فى حياة
الأديب - أى أديب . ولكن علينا قبل أن نجيب عن هذا التساؤل أن
نجيب عن تساؤل آخر يسبق هذا التساؤل بالضرورة هو : ما ظواهر
تلك التفجرات الأدبية التى نزعها لكل أديب فى أى مجال من مجالات
الابداع الأدبى . اننا نستطيع تلخيص هذه الظواهر وتقديم وصف لها
فيما يلى :

أولا : يجد الأديب نفسه مندفعا بالحاح من دخيلته على الكتابة ،
أنه قد يظل ساعات متتالية وقبضه أمساكه بقلمه يكتب غزارة وتدفق
مستمرين بلا توقف . لقد يكتب فى الجلسة الواحدة أكثر من عشر
صفحات بغير انقطاع حتى لقد يحس بالألم فى كتفيه أو فى أصابعه ،
ولكنه يجد من جهة أخرى أن ثمة غزارة أو فيضانا بيانيا يفرض عليه
فرضا ويلج عليه الحاحا . ولكن فى مقابل هذه الحالة التدفقية ، فإن
الأديب قد يجد نفسه فى أيام أخرى وقد غضب معيته ، وجف مداد
قلمه ، وقد استغلقت عليه أبواب الكتابة جميعا . فمخه راكد ، وتسلسل
أفكاره يكاد يكون مقطع الأوصال . أنه يجد قدرته على الإبانة وقد صارت

صفرا أو تكاد . ولقد يظن الأديب وهو فى تلك الحالة من الركود الذهني والجفاف الأدبي التعبيرى أن طريق الأدب قد سلت أمامه ، وأنه قد فقد موهبة الإبداع الأدبي الى الأبد . ولكنه ما يفتأ أن يعود الى حالة التدفق التعبيرى مرة أخرى بعد وقت يقصر أو يطول .

ثانيا : ولعلنا نزع أن هناك فترات شبه ثابتة لدى الأديب يكون انتاجه خلالها غزيرا ، بينما تكون هناك فترات أخرى فى حياته قاحلة . ونعنى بتلك الفترات الخصبة والفترات القاحلة ، أشهراً معينة من كل عام . فثمة أدباء يكون انتاجهم غزيراً خلال الشتاء ، بينما تتوقف إقلامهم أو تكاد خلال الصيف . والعكس أيضاً يصدق بالنسبة لأدباء آخرين ، اذ يزيده انتاجهم فى الصيف ويقل فى الشتاء . ومن الأدباء من يكثر انتاجهم خلال الليل ، بينما ينضب معينهم فى النهار . والعكس يصدق بازاء آخرين . ومن الأدباء من يكثر انتاجهم عندما يحتفون وحدهم بعيداً عن الناس ، وعلى العكس من ذلك يكون حال أدباء آخرين .

ثالثاً : قد يروى الأديب التفجر الأدبي اذا ما توافرت لديه شروط -بسمية معينة . فقد يحدث التفجر الأدبي لأحد الأدباء بعد أن يستيقظ من نوم عسيق وليلة طويلة . ولكن هناك بعض الأدباء تواترهم الخسوبة الانتاجية بعد أن يحرروا أنفسهم من النوم لمدة طويلة . وهناك أدباء يفزر انتاجهم اذا ما أحرقوا من السجائر قدراً كبيراً ، أو اذا ما احتسوا من القهوة والشاي عدة أكواب . يقال عن فولتير انه كان يمتن شرب القهوة ، وكان خادمه يملأ له فنجان القهوة بصفة دائمة بحيث لا ينقطع عن شرب القهوة طوال امساكه بالقلم وانكبابه على الكتابة . ومن الأدباء من لا يكتبون على الكتابة الا وهم فى أوضاع معينة . فمنهم من لا يكتب الا وهو راقد ، ومنهم من لا يكتب الا اذا جلس على نفس المقعد بأحد المقاهى أو فى إحدى الحدائق ، أو وهو فى مكان مغلق . ومن الأدباء من لا يكتب الا وهو يستمع الى الموسيقى الى آخر تلك الشروط التى اذا ما لم تتوافر ، فإن التفجر الأدبي لا يحدث للأديب .

رابعاً : ان التفجر الأدبي بالنسبة لبعض الأدباء يكون بالنسبة لهم أحسن ما يتسنى لهم إبداعه . فهم لا يكادون ينقحون ما يسجله يراعهم . ذلك أن لحظات التدفق الأدبي هى أفضل لحظات عمرهم من الإبداع كما وكيفاً . وهم يعتقدون بالاضافة الى هذا أن أى تدخل أو أى تنقيح جوهرى ، لا وإتاهم من الهام فى تلك اللحظات التدفقية إنما يكون عامل افساد لا عامل اصلاح . ذلك أن الإبداع الأدبي كلما كان قريباً من

مسجبة الأديب ، كان أكثر صدقا وأسير غورا ، وأبعد عمقا ،
وأصدق تعبيراً .

خاصة : ليس للتدفق الأدبي عمر ينتهي عنده ، أو يفل فيه .
وحتى بالنسبة للشيخوخة ، وإن كانت تتسم في كثير من الحالات
بالضمور التخيلي ، فإن التدفق الأدبي يمكن أن يتأني للشيخوخة إذا
ما استبعدنا العوامل المعطلة كالعوامل الصحية التي يمكن اعتبارها
عوامل ثانوية وليست من طبيعة الشيخوخة . ذلك أنها لو كانت من
طبيعة الشيخوخة إذن لكننا نجد أن الشيخوخة جميعاً يمرضون . فأمراض
الشيخوخة هي أمراض مصاحبة وليست نتائج لازمة للشيخوخة ، أو
ليست مسببة للشيخوخة .

أما عن السؤال الآخر الذي سبق أن أشرنا قبل أن نثير السؤال
الذي قدمنا إجابة عنه في كلامنا السابق ، - وهو السؤال المتعلق
بسبب التفجرات الأدبية في حياة الأديب - فلعلنا نجيب عنه في نقاط ،
على النحو التالي :

أولاً : المكبونات اللاشعورية . فتنة في حياة الأديب منذ نعومة
أظفاره مجموعة كبيرة من الرغبات والمخاوف المكبوتة التي لم يتسن له
الإصاح عنها في الواقع الاجتماعي من حوله . ولقد يكون السبب في
ذلك هو خوف الأديب في الواقع إلى سواء في طفولته أم في مراهقته
أم في شبابه أم حتى في كهولته أو شيخوخته . فليس ثمة من يحدث
فيه الكبت دون سن أخرى . بيد أن الأديب يحل القلم والورق محل
الواقع الاجتماعي وهو يجد فرصته لاشعورياً أيضاً في التفجير الأدبي
الذي لا يواتيه عن وعي وإرادة من جانبه ، بل يواتيه عن غير وعي وعن
غير إرادة . فهو يجد نفسه مدفوعاً دفعا إلى الإبانة الأدبية ، وقد وجد
لا شعوره متنفساً له من خلال رمز أو من خلال منفذ تعبيرى
كأنما ما يكون .

ثانياً : الخبرة الناضجة . فالأديب عندما يحمل فكرة أو انطباعاً
في ذهنه ، فإنه لا يستطيع أن يعبر عنه قبل أن يتم له النضج .
والأديب قد يجد لديه ثماراً ناضجة كثيرة فجأة وفي وقت واحد ،
فلا يكون عليه إلا المسارعة بجنيها . وهو لا يستطيع التوقف عن هذا
الجنى ، وإلا فإن ثماره الخيرية تتلف ويصيبها العطب . ولا يستطيع
الأديب بالطبع أن يحدد وقتاً يتم له فيه نضج خبراته ولا يستطيع أن
يحدد الموعد الذي يكون عليه فيه أن يقدم ثمار فكره وثمار عواطفه
على الورق .

ثالثا : قد تحدث بعض الأحداث أو تنشأ بعض المواقف التي تحدث الأديب على الإبانة الأدبية الغزيرة . فمثل تلك المواقف تكون بمثابة مثير ينشأ عنه سيلان قلم الأديب . ولا يكون النتاج الأدبي الذي يقدمه الأديب مجرد رد فعل على المثير الحادث ، بل يكون المثير بمثابة عود النقيب الذي يشعل نارا لا أول لها ولا آخر . فلا يكون المثير مساويا للاستجابة ، بل يكون أقل بكثير من الاستجابة الناشئة ، وبهذا فإن المناسبة التي تقع للأديب لا تكون سوى نقطة انطلاق لعمل أدبي كبير يسيل ميلا وينجرف انجرافا من قلم الأديب .

رابعا : في بعض الأحيان يتخلع الأديب من ثوب « الانا » لكي ينتبس بثوب « النحن » . فهو يجد نفسه في غمرة الجماعة ، وقد صار يحس باحساس كتلي جماعي ، فيكون احساسه بالانتماء المكثف للمجموع دافعا له نحو التدفق الأدبي ، سواء بالشعر أم بالنثر يعبر به عن احساسه ، أو قل عن احساس الجماعة التي تعبر عن طريق قلمه أو لسانه .

خامسا : التفاعل الخبري . فما يحصل عليه الأديب من خبرات متباينة ، سواء من بطون الكتب أم من أفواه الآخرين أم عن طريق ما يلاحظه من تصرفات أو ما يقف عليه من علاقات إنما يتفاعل بعضه مع بعض في دخیلته فينشأ عن ذلك التفاعل الخبري فيما بين الخبرات المتباينة نتائج أو ثمار خبرية جديدة قد لا يكون لها صلة مباشرة بالخبرات التي تفاعلت بعضها مع بعض . فإذا ما حدث التفاعل وقد نتج عنه نتائج خصبة وكثيرة ، فإنها لابد واجبة منفذا لها الى الخارج عن طريق لسان الأديب أو قلمه . فنحن قد نجد تفسيرا للتدفق الأدبي عند الأديب في تلك التفاعلات الخبرية التي تحدث في ذهن الأديب بحيث لا يكون مدركا لأبعادها أو للطريقة التي تتم بها . انه فقط يجد نفسه مدفوعا الى الكتابة أو الكلام بغزارة وتدفق لدرجة أنه لا يستطيع منع نفسه من الاقدام على التعبير الأدبي المتدفق أو المنهمر .

المشكلات التي تواجه الفنان

تقسيم أعمال الفنان :

إن الفنان الأصيل هو ذلك الذي يشق خطا جديدا أو يقم انتاجا غير مطروق لم يسبق أحد اليه . انه الشخص الذي يعبر عن ذات نفسه ، وعما ترسب في أعماقه من مشاعر ، وعما اعتل في قلبه من صور جمالية . انه الشخص الذي لا ينقل الواقع الى الأوراق بالتصوير ، ولا هو الشخص الذي ينقل الواقع الى الحجارة بالنحت ، ولا هو الشخص الذي ينقل الأصوات الموجودة حوله الى الآلات الموسيقية ، والمما هو الشخص الذي يضيف على الواقع من ذات نفسه ، أو قل هو الشخص الذي يلوى عنق الواقع ، أو يعيد صياغته من جديد صياغة تناسب مزاجه الشخصي .

من هنا فأننا لا نستطيع أن نزع أن الفنان يجد قبولا مباشرا من جانب الناس توجه الى الفنان ، بل ان ثمة اشمئظا وأزوارا يعتلن

في عقول وقلوب المستقبلين للجديد في فن الفنان متبرمين بالمستحدث الذي يقدمه ومقاومين للعناصر الغريبة على أذواقهم والتي لا تماشي ما سبق لهم أن ألفوه واعتادوا عليه من اتجاهات ومقومات فنية واتجاهات تعبيرية فيما يقدمه من نتاجات في المجال الفني الذي يعمل فيه ويوجه جهوده اليه .

ولعل أن يكون انتاج الفنان بمثابة جسم غريب يجد مقاومة عندما يقحم اقحاماً على جسم الفن القائم بالفعل . فلكأن الاتجاهات الفنية

السائدة بمثابة جسم كالجسام الكائنات الحية ، ويراد أن يلحق بها عضو جديد غريب . فتحة مقاومة يدها الجسم لذلك العضو الدخيل . ولكن بعد الاعتياد والآلفة ، فإن الجسم الأصلي الكبير يأخذ في تقبل العضو الجديد الدخيل ويستوعبه ولا يستمر في لبثه أو مقاومته .

وعلى هذا فيما يلي نعلم إلى استعراض الزوايا التي ينظر منها عادة إلى النتاجات الفنية التي يقدمها الفنان ، وذلك من جانب الناس بعمامة ، ومن جانب النقاد المختصين بخاصة . ولعلنا نلتخص تلك الزوايا فيما يلي :

أولاً - زاوية الآلفة : فالفنان يجب أن يقدم للناس الذين يخاطبهم بفنه نتاجاً فنياً يالفونه فيجدون أنفسهم فيه . فالمتقبلون لنتاجات الفنان يريدون الوقوف على أنفسهم في تلك النتاجات . فهم لا يصنفون الفن لا تربطهم به أية صلة . انهم يريدون فناً مرتبطاً بوجدانهم ويخاطب مشاعرهم ، ويرفعون على أنفسهم فيه . ومعنى هذا أن يكون الفن المنتج مرتبطاً ارتباطاً مسبقاً بوجدان الناس . بيد أننا هنا نجد أن هناك مجموعات من الناس وليس مجموعة واحدة . ومن المؤكد أن الفنان لا يستطيع أن يخاطب جميع الأنواع . فعليه إذن أن يقتنع بمخاطبة مجموعة أو أكثر من المجموعات التي تحيط به أو التي تبعد عنه . ولقد نجد في الواقع أن المجموعات البشرية التي تستقبل أعمال الفنان وقد تباينت بعضها عن بعض أشد التباين . فلقد نجد في قمة المجموعات جميعاً تلك المجموعة التي تضم الصفوة من أصحاب الذوق الرفيع . فهؤلاء يجب أن يخصص لهم فن يتمشى مع ذوقهم الرفيع . ولقد نقول أن الفنان سيجد نفسه أمامه خيارين : الخيار الأول - هو الخيار الكمى ، والخيار الثانى هو الخيار الكيفى . فبالنسبة للخيار الأول - فإن على الفنان أن يسعى لمخاطبة أكبر عدد من الناس بغض النظر عن مستواهم الثقافى الفنى . أما بالنسبة للخيار الثانى - فإن على الفنان أن يتحرى الكيف فيمن يخاطبهم بفنه . فهو في هذا الخيار الأخير لا يهمه عدد من يصنفون لفنه ، بل هو يهتم بنوعية المصنفين . انه يرى في الواحد فقط ممن يصنفون له من بين مجموعة الصفوة ما يساوى الملايين من أصحاب الذوق غير المثقف أو غير الراقى . فالآلفة التي يبغيها الفنان في عمله والتي يقيم الناس من حوله بها فنه اما أن تكون آلفة شعبية حيث يكون المجموع العام من الناس على آلفة وفي انسجام مع ما يقدمه الفنان واما أن تكون آلفة الصفوة الذين يعدون بأعداد قليلة .

ثانياً - زاوية الاستمرارية : فهنا نجد أن نتاج الفنان يقاس بما استطاع أن يضيفه ويستمر به خطوات إلى الامام وكامتداد بآخر ما

توصل اليه الآخرون - ومعنى هذا أن تقييم الفنان من هذه الزاوية معناه استبعاد ما يسمى بتحصيل الحاصل أو ما سبق إنتاجه . فبمسأل الفنان عن العناصر الجديدة التي استطاع أن يضيفها الى التراث الفنى فى المجال الذى يعمل فيه . فالجدة المطلوبة فى نظر الناس بعامة والنقاد بخاصة هى جدة فى غير فراغ . انهم يريدون جزمة مرتبطة بالقديم والمألوف . فاذا ما زادت الجدة زيادة كبيرة جدا ، فثمة زلزلة أو دهشة تعتور المطلعين على الانتاج الفنى بحيث يجد الفنان وإنتاجه مقاومة بسبب الافتقار الى الألفة والاعتیاد .

ثالثا - زاوية الصنعة : فانتاج الفنان يقاس ايضا فى ضوء مدى قدرة الفنان على استخدام وسائل التعبير الفنى . فلا بد أن يكون الفنان قد تمكن من استخدام الخامات وأدوات الانتاج الفنى أو وسائل الإبانة الفنية . فوسائل التعبير الفنى تشبه القدرة على الإبانة اللفظية بالنسبة للأديب . فكما أن الأديب يقيم فى ضوء مدى قدرته على السيطرة على اللغة فيسخر قلمه أو لسانه للتعبير الأدبى ، كذا فان الفنان يقيم فى ضوء مدى قدرته على الإبانة الفنية ، وفى ضوء مدى قدرته على السيطرة على وسائل التعبير الفنى . فكلما كان الفنان أكثر قدرة على الإبانة الفنية وعلى التحكم فى وسائل التعبير الفنى المتعلق بمجاله ، كان بالتالى أكثر قدرة فنية وقد احتل مكانا متينا بين الفنانين .

رابعا - زاوية مدى هضم العناصر الخبرية الفنية المستفادة من الآخرين ومن الواقع البيئى . فليس بكاف أن يأخذ الفنان عن غيره ، أو أن يفيد من أعمال الفنانين الآخرين ، بل الأهم من هذا أن يهضم الفنان تلك العناصر المستفادة وأن يحيلها الى نسج قوامه الفنى . فالفنان العظيم هو الذى لا يظهر فى إنتاجه التأثير المباشر بالآخرين . فهو يتفاعل مع غيره ولا ينقل عنهم نقلا مباشرا . فاذا ما ظهر أثر الآخرين بشكل واضح فى الفنان ، فان مثل هذا التأثير يحسب عليه ولا يحسب له .

خامسا - تكامل انتاج الفنان وانطباع أعماله بطابعه الشخصى . فيجب أن يكون عمل الفنان متسما بالسياق والتكامل والانسجام . فمن الخطأ أو من نقاط النقص فى انتاج الفنان أن يكون بمثابة قطع مهلهلة لا يربط بينها رابط ، ولا يجمعها جامع . فالواقع أن انتاج الفنان كالعقد الذى يربط حياته خيط ، بحيث تكون حيات العقد متسجمة وذات طابع مشترك يجعل الانسجام لا التناقض هو السمة الواضحة فى العقد . ويرتبط بهذا ارتباطا تاما أن يكون لانتاج الفنان طابع خاص يميزه . فلا بد أن يكون انتاج الفنان مصبوغا بصيغته الشخصية وأن يكون متميزا بسمات تشير الى شخصية الفنان البدع . فالسمة الذاتية فى الفن

ضرورية كما هو الحال بالنسبة لانتاج الأديب . فكما أن الأديب يجب أن يختص بأسلوب خاص به يميزه ويصطبغ بذاتيته ، كذا فإن الفنان يجب أن يتمتع بشخصية ذاتية فيما ينتجه من فن . فحال الفنان - وكذا حال الأديب - هو حال الإنسان في مشيئته وحركاته وطريقة كلامه . فكما أننا نميز الناس بعضهم من بعض بما يتصف كل واحد منهم بمجموعة من العادات ، وكذا فإن الانتاج الفني - وكذا الانتاج الأدبي - للفنان وللأديب يجب ألا يكون خاليا من المسحة الذاتية ، بل على العكس يجب أن يكون معتمدا على ذاتية المبدع في الفن أو في الأدب على السواء .

على أننا لا نستطيع أن نزعم أن هذه المعايير التي قدمناها هي المعايير الوحيدة التي يقاس عمل الفنان في ضوءها ، كما أننا لا نستطيع أن نزعم أنها تحتل عند الناس بعامية ، وعند النقاد بخاصة نفس الأهمية ذلك أن هناك من ينوط البعض من هذه المعايير الخمسة أهمية أكبر مما ينوطه بباقي المعايير . ناهيك عن أن لدى كل شخص ذوقه الخاص به الذي يختلف فيه عن أذواق غيره من الناس العاديين أو من النقاد . ومن هنا فأنك تجد أن العمل الفني الواحد يلقي نقلا متباينا من شخص لآخر ، ومن ناقد إلى ناقد آخر . على أنه من المؤكد أن كل متذوق للفن، وكل ناقد يستند في ذوقه وفي نقده إلى معايير يقيم بها عمل الفنان . وحتى إذا كانت المعايير التي يعتمد عليها الشخص في التقييم مبانة تمام التباين لما ذكرناه هنا ، فإن من المؤكد أن ثمة معايير كائنة ما تكون يقيس بها الناس أيا كانوا نتائج الفنانين .

ومن الطبيعي أن يجد الفنان نفسه بإزاء مشكلة تقض مضجعه وتجعله في حيرة هي كيف يرضى كل الناس أو معظم الناس بما ينتجه من فن . أنه بلا شك سوف يصل إلى حل لمشكلته وذلك بأن يختار الكد أو الكيف . فهو إما أن يصير فنانا شعبيا ، وإما أن يصير فنانا ارمستراطيا يخاطب الصفوة دون العامة بفنه .

لماذا يعمل بالفن :

إذا أنت سألت مجموعة من الفنانين الأصلاء عن الدافع الذي يحدد بهم إلى الاشتغال بالفن ، فأنك سوف لا تجد أن أيا منهم قد انتحى إلى الفن من أجل الربح . ذلك أن الفن ليس صناعة من تلك الصناعات التي تدر على صاحبها ربحا ، وليس حرفة من الحرف التي يعرف المشتغلون بها كم قطعة ينتجونها في اليوم الواحد ، وكم قرشا أو جنيها تتكلفه كل قطعة منها . فالفن الأصل نشاط ذاتي قبل أن يكون نشاطا موضوعيا ،

وهو صدى لتخيـلة الفنان قبل أن يكون انعكاسا أو تعبيراً عن أوضاع اجتماعية خارجية .

ولكن حيث أن الانسان الحديث يعمل من أجل كسب القوت أو من أجل الارتقاء بمستوى معيشته ، فإن الفنان الذى يستجيب لدعاء فنه الأصيل ، اما أن يكون من الطبقة الارستقراطية التى ورث أبناؤها المال والعقار والأطيان التى تغنيهم عن الاشتغال بأى عمل يلتزمون به لينالوا عن القيام به أجراً ، واما أن يخرج عن أصالة فنه الى الاصطناع الذى يرضى الجماهير ، وأصحاب الأعمال الفنية أو مقاولى الفنون - اذا صبح التعبير . وثمة أمام الفنان أيضاً وسيلة أخرى هى أجهزة الاعلام يرتقى فى أحضانها عليها تأخذ بيده وتعلو من شأنه وتذيع شهرته وتصير قنطرة له بينه وبين الجماهير .

من هنا فأننا اذا ما استبعدنا هدفى الثراء والشهرة من أهداف الفنان الأصيل ، فيكون علينا إذن أن نبحث عن الأهداف الخلية باهتمامه والتى تستحوذ على فكره ووجدانه . ولعلنا نلخص تلك الأهداف التى يترسها الفنان فيما يلى :

أولاً - التخلف من التناقض بين الأنا والهم :

ذلك أن الفنان الأصيل يكون ملتف الوجدان ومتبلوره حول ذاتيته . فإنية الفنان هى انية تآبى على الذوبان فى الهم - أعنى الآخرين - لكى يتشكل من الذوبان كيان نفسى جديد مباين لكل من الأنا والهم . انه جهاز النحن . فالشخص العادى من غير الفنانين يذوب بما لديه من جهاز نفسى ذاتى هو الأنا بعض الذوبان فى الجهاز النفسى الآخر لديه - وهو جهاز الهم - لكى يتأتى عن مثل هذا الذوبان نشوء جهاز ثالث هو جهاز النحن . فيكون لدى ذلك الشخص العادى من غير الفنانين ثلاثة أجهزة نفسية هى جهاز الأنا من جهة ، وقد ذاب جانب منه فى جهاز الهم ، ثم هذا الجهاز النفسى الأخير - أعنى جهاز الهم - وقد استحال جانب منه بعد أن ذاب جانب من جهاز الأنا فيه الى جهاز النحن ، بينما بقى جانب منه بشير أن يذوب ، وبذا ظل جهاز الهم موجوداً وناصباً بالحياة لديه ، الى جانب جهاز النحن .

بيد أن كلامنا هنا لا يعنى أن الفنان الأصيل يخلو خلوا تاماً من جهاز النحن . فثمة ذوبان ولو بسيط جداً لدى الفنان للأنا فى الهم ، بحيث يتكون لديه جهاز « نحن » غاية فى الضآلة بحيث يمكن الاغضاء عن تواجده واعتباره علماً من العلم .

وبذا نستطيع القول بأن الفنان لا يكاد يجد معبرا لديه يوصل الأنا
بالهم ، وهو المعبر المتمثل لدى الشخص العادي من غير الفنانين في النحن .
وعندما لا يتوافر مثل هذا المعبر لدى الفنان ، فإن توتره نفسيا شديدا
يعتمل في أنحائه ، وذلك بسبب فقدانه للتكيف - ولذا فإنه يبحث له
عن مخرج ينفذ منه ، أو عن وسيلة يتخفف بواسطتها من احتدام معبر
التوتر في أنحائه . ولعله يجد تلك الوسيلة أو ذلك المعبر البديل في
التعبير الفني .

ثانيا - التناقض بين الصور الذهنية وبين الواقع الاجتماعي :

وهذا هو التناقض الذي سبق أن أشرنا إليه قبلا . فالفنان شخص
يستقل بصوره الذهنية عن الواقع الاجتماعي ، أو بتعبير آخر فإن صورته
الذهنية التي تأتت له نتيجة التفاعل التراكمي ، والتي صارت ذات قوام
تركيبى مباين الى حد بعيد للعناصر التي تشكلت منها ، تكون أقوى
وأفعل في حياة الفنان من الصور الإدراكية . فمما يدركه الفنان من الواقع
من حوله يكون مشابها ومقاربا لذلك الواقع أو حتى لقد يكاد يكون مطابقا
له . ولكن الصور الذهنية المركبة في ذهن الفنان تكون مخالفة للواقع
تماما المخالفة . ولا شك أن الفنان يدرك ذلك التباين أو التناقض ويحسده
لتكيف يعمل اذن لمعالجة ذلك التناقض ؟ . انه يجد السبيل الى هذا فيما
يبدعه من فن .

ثالثا - الاعلام والابدال :

من المعروف أن الاعلام هو التنفيس عن إحدى الغرائز بما يرمز لها
مع الابقاء على نفس تيار الغريزة . من أمثلة ذلك أن تحل التصيدة الغزلية
محل الممارسة الجنسية الفسيولوجية . أما الابدال فهو ان يحل نشاط
مباين تمام التباين للنشاط الذي جعل أصلا للغريزة . من ذلك ان تحل
الألعاب الرياضية محل الممارسة الجنسية . وبذا يمكن استهلاك الطاقة
التي كانت موجهة أصلا لممارسة النشاط الجنسي فسيولوجيا في النشاط
الجسمي الرياضي . والواقع أن الفنان الأصيل يمارس الاعلام والابدال
في حياته الفنية . فهو يعيش بالرموز أكثر مما يعيش بالواقع أو بالممارسة
الفعلية في مجريات حياته المتباينة . وكذا فإن الفنان الأصيل يستنفذ
طاقاته الحيوية فيما يبدعه من فن . ولعلنا نجد في حياة كثير من الفنانين
بعض العوائق التي تحول بينهم وبين ممارسة حياتهم على نحو طبيعي .
لقد يفشل الفنان في الحب فيحل الفرشاة أو الغناء أو غير ذلك من فنون
محل ممارسة الحب أو محل إقامة علاقة زوجية طبيعية مع واحدة من بنات
حواء . ولعل السؤال الذي يثور هنا هو : هل يفشل الفنان في الحب

لأنه فنان ، أم أنه فنان لأنه قد فشل في الحب ؟ - اننا نعتقد أن هناك نوعين من الفنانين : فبينما نجد نوعا ينطبق عليه القول بأن الفن قد تأتى للفنان نتيجة فشله في ممارسة الحب . نجد هناك نوعا آخر من الفنانين قد فشلوا في حزمهم لأنهم فنانون . ولكن كائنا ما يكون الأمر ، فإن هناك علاقة أكيدة بين الفن وبين الفشل في مجابهة الواقع أو الفشل في ممارسة حياة طبيعية خلو من الشذوذ أو الفشل في ممارسة الحياة التى يضرب فى اثرها الناس العاديون . وهذه المشكلة فى العلاقة بين الفن وبين السوية هى ما عبر عنها بمشكلة العلاقة بين عبقرية الفنان وبين الصحة النفسية . (انظر كتابنا « العبقرية والجنون ») . وسواء كان الفن نتيجة للفشل فى ممارسة الحياة العادية والتعبير عن الفرائز تعبيرا طبيعيا أم كان الفشل فى ممارسة الحياة السوية ناجما عن ممارسة الفن، فاننا نستطيع فى الحالين أن نقرر أن الفنان يمارس الاعلاء والابدال كذريعتين يستخدمهما لاشعوريا فى حياته الفنية وفى ممارسته للتعبير الفنى والابالة الفنية .

وابعا - الفنان يمارس الفن كما يمارس الطفل اللعب :

فالفن بالنسبة للفنان الأصيل هو نوع من اللهو أو اللعب . فالفنان الأصيل لا يختلف جوهريا عن الطفل الذى يعبت بدمية . انه ياهو بأشياءه . وثمة خمس خصائص يشترك فيها الفنان مع الطفل فى ممارسة كل منهما لنشاطه . فالفنان والطفل يمارسان نشاطهما فى تلقائية . وبتعبير آخر فانهما لا يخضعان لضغوط خارجية . ومن جهة ثانية فانهما جميعا يلتذان بما يعملان . فالرغبة والتعبير عنها هما المسيران لنشاطهما وليس الاحساس بالواجب . ومن جهة ثالثة فانهما جميعا يستمتعان لما يدعوهما لممارسة النشاط من دخليتيهما . فهما لا يتقيدان بزمان أو بمكان لممارسة نشاطهما فى اطارهما . فالفنان الأصيل يخضع لوصى الساعة ، ولا يقيد نفسه بقيد . وهناك يدعونا الى ذكر الخصيصة الرابعة التى تجمع بين الفنان فى الفن وبين الطفل فى ممارسة اللعب وهى التعلق بالحرية والانفكاك من قيود الواقع . أخيرا فان الفنان والطفل يشتركان فى خصيصة خامسة هى النأى عن تدخلات الآخرين فيما يقومان بممارسته . فالفنان والطفل لا يهيبان تدخل أحد فيما يعملان . فالروعة فى الفن وفى اللعب تصير باهتة اذا ما اقتحم الناس من الخارج أسوار الأنا عند الفنان أو عند الطفل . فالألمية كما قلنا تكون قوية غاية القوة عند الفنان ، وهى كذلك عند الطفل كما هو معروف فى الدراسات النفسية لمرحلة الطفولة وخصائصها .

خامسا - الرغبة في الخلود :

ونحن نحسب أن الرغبة في الخلود هي بمثابة غريزة جبل عليها الانسان . فنحن لا نكتفى بأن نعيش حياتنا على هذه البسيطة كما تعيش الحيوانات ، بل نريد أن تبقى فننتشيت بالبقاء . وحيث ان أجسادنا تشيخ وتفتى ، فاننا نجد ان لدينا ما يدفعنا الى ترك أثر بعدنا يظل علامة على وجودنا . والأثر الذى يتركه الفنان يشبه اليه ويحمل اسمه ، ويظل حيا بعد قضائه . فعندما ينظر الفنان الى أعماله الفنية فانه يجد نفسه حيا بها . وبتمبير آخر فان نتاج الفنان يذب عنه الخوف من الفناء . وكلما كانت نتاجات الفنان أكثر قوة وحيوية وتماسكا ، كان احساسه بالخلود أقوى وأدعم . ولعلنا نزع أن الفنان يحل فتاجاته الفنية محل أبنائه ، أو لعله يجد فيها أبناء لا يقلون أهمية وقربا الى قلبه عن أبنائه اللحميين . فما يستشعره الفنان من اعتزاز بأبنائه وبما أنجبه من فن لا يقل بحال عن اعتزازه بمن أنجبه من أبناء . وكما ان الأبناء يضمنون الخلود للانسان ، كذا فان النتاجات الفنية تضمن للفنان الخلود بعد مفارته لهذا العالم . ولعل أن يكون احساس الفنان بعدم الرضى عن نتاجاته الفنية يتأتى له نتيجة شعوره بالخوف من أن ما تم له انتاجه لا يضمن له الخلود ، ومن ثم فانه يقبل على انتاج فنى جديد على يضمن له الخلود المنشود .

المشكلات الاسرية :

قلنا ان الفنان يظل انى النزعة ، وذلك لأن الانا لديه لا يلوب بجانب ذى بال منه فى «الهم» . وقد اعترفنا بأن جانبا ضئيلا جدا من الانا لدى الفنان يذوب فى الهم لكى يتكون جهاز ضعيف هو جهاز الدفن . وقلنا أيضا انه بالنسبة للأشخاص العاديين من غير الفنانين ، فان جانبا كبيرا من الانا يذوب فى الهم لكى يتأتى عن ذلك الذوبان جهاز « نحن » قوى . ومعنى هذا فى الواقع أن الفنان يظل بمثابة طفل كبير . وهذا الفنان الطفل ينمو فنيا ولكنه لا يكاد ينمو اجتماعيا . وواضح أن حالا هذا شأنه له مزاياه كما أن له عيوبه . فمن محاسنه أن الفنان يظل محتفظا بنصوبة الخيال وبالحالة التى أطلق عليها هريوت ريد الاستغراق الفنى Empathy وما تتضمنه تلك الحالة من اسقاط يصل لدى بعض الفنانين الاسقاطيين الى درجة المشاهدة الفعلية لرؤى يقومون برسمها لدى مشاهدتهم لها كما كان يقع لفان جوخ . وواضح أيضا أن الفنان الطفل يظل فى حالة من السعادة بالذات أو قل بحالة تشبه أن تكون حالة الإلتذاذ الذاتى Auto-erotism . فمصدر اللذة لدى الفنان الطفل

يتركز أكثر ما يتركز حول ذاته وحول أشياءه التي لا تعدو أن تكون أدوات التعبير الفني التي يستعين بها للإبانة الفنية .

ولا شك أن الفنان . وإن كان يسعد بعنل هذا التمرکز حول الذات ، فإنه من الناحية الاجتماعية يكون مفتقدا لأشياء كثيرة . فهو لا يستطيع أن يحس بالجماعية أو بالترعة الانتمائية . ذلك أنه ذاتي المركز كما قلنا . فالروابط الاجتماعية لديه تكون هشة تماما . ولعله لا يرتبط إلا بأمه وقد يرتبط بأبيه أو بأحد أخوته أو بأحدى أخواته . أنه كما فانا ما يزال طفلا . أنه ما يزال يمر بمرحلة الطفولة الأولى التي تحدث لديه بحيث يكون لها القوة والغلبة على مرحلة الطفولة الثانية وعلى مرحلة المراهقة وعلى مرحلة الشباب . ومن هنا فإن تعلق الطفل الكبير وقد صار فنانا بأمه يكون تعلقا مرضيا إذا ما تناولناه من جانب الصحة النفسية . فهو إذا أحب إحدى بنات حواء ، فإنه ينتظر منها أن تكون بديلة لأمه . ولكن هيهات أن ترضى الزوجة أن تلعب دور الأم وأن تحدد على الزوج الفنان بالوسائل الطفلية وبالتدليل الذي كانت تضطلع به أمه عندما كان في مرحلة الطفولة المبكرة . أنها تنفر منه في الأغلب وتطالبه بأن يكون ناضجا وألا يحبها بهذه النوعية الطفلية من الحب . أنها تريد أن تشاهده فيه القوة لا الضعف ، وأن يحنو هو عليها لا أن تحنو هي عليه ، وأن يقوم هو بتدليلها لا أن تقوم هي بتدليله .

ولا يقتصر الأمر على هذا ، بل إن الفنان يكون بحاجة إلى من يقوم برعايته والعناية به . ذلك أنه كما قلنا لا يكون قد نضج اجتماعيا . أن ما يستطيع أن يفعله هو أن ينتج فنا . ولذا فأنك تجد أن الفنان الذي لا تكفل له الرعاية والعناية من جانب أحد القريبين منه يكون في حالة مزوية بل ومنفرة . فهو يكون رث الشياخ غير عابىء بنظافته أو بنظام أشياءه ، بل أنه قد ينسى نفسه فلا يتناول طعامه في مواعيد تناول الطعام . ناهيك عن أن الفنان ينسى المواعيد التي يضربها للآخرين ، بل أنه قد لا يحس بالمسئولية أو بما يجب عليه الاضطلاع به من ارتباطات وتعهدات .

وكما أن الطفل ينهمك في لعبه ما شاء له الانهماك بحيث أن القائمين على شئونه قد ينتزعونه انتزاعا من لعبه للنهوض بشيء من الواجبات الاجتماعية المحتملة كالاستذكار أو عمل الواجب المدرسى أو تناول الطعام أو الاستحمام أو غير ذلك من النشاط الاجتماعية المتباينة ، كذا فإن الفنان قد ينكب على عمله الفني لا يلوى على شيء ، ولا يلتفت إلى أي أمر كائنا ما يكون . أنه قد يظل على هذه الحالة من الاستغراق الفني دون انقطاع

وبغير ملل • ولقد يأخذ التعب بالفنان كل مأخذ ، ولكنه لا يستطيع ان يحول بين نفسه وبين الاستمرار في الانتاج الفنى • من هنا فان عامل التعب الجسمى لا يشكل عقبة أمام الفنان تحول بينه وبين الاستمرار في انتاجه الفنى • انه يظل يعمل ويعمل بغير أن يحتفظ برصيد من الصحة أو من الطاقة لما قد يقبل من أيام • انه لا يعرف من المستقبل شيئاً ، انه ابن لحظته الراهنة ، بل ان الحياة كلها لا تساوى لدى الفنان شرو نقيير اذا ما قيسست بتانية واحدة يقضيها فى انتاجه الفنى ، أو قل ان حياة الفنان هي حياة آنية • انه لا يعيش بثلاثة اضلاع زمانية : ماض وحاضر ومستقبل ، بل يعيش بضلع واحد هو الحاضر الراهن • صحيح انه يحمل فى أنجائه خبرات الماضى ولكنها تستحيل الى خبرات آنية طالما أنها نابضة بالحياة ومستملة فى صميم الفنان • فالفنان كما قلنا هو ابن لحظته الراهنة ، وليس ابن الماضى • ولذا فان الماضى بالنسبة له هو موات باستثناء تلك الخبرات الحية التى صارت من لحم الحاضر وسداه • وبتعبير آخر فان الجانب الحى من الماضى لدى الفنان يستحيل الى كيان حى مملوء ومفعم بالحياة ، ومن ثم فانه يصير حاضراً آنياً ولا يظل مرتبطاً بالماضى فى قلب وعقل الفنان • ومعنى هذا أن الفنان عندما يستمدى الخبرة الحية الماضية ، فانه يحيها من جديد بكل ما تحمله الحياة من معنى •

وهكذا نجد أن الفنان يمارس الفن كما يمارس الطفل اللعب • ومن هنا فان الفنان يقاوم أولئك الذين يرغبون فى انتزاعه من الجو الفنى الذى اندرج فيه ووضع فيه كل عقله وكل قلبه • ولا شك أن تلك المقاومة من جانب الفنان قد تصل الى حد الغضب والثورة على الأوضاع الأسرية وعلى جميع القيود أو العراقيل التى توضع أمامه • ولهذا نجد أن كثيراً من الفنانين يهربون من صخب المدينة وما تستلزمه الحياة فى أسرة من ارتباطات ومواعيد وزيارات • انه يرغب فى التقوقع على الذات وقطع الوشائج التى تربطه بالآخرين • انه يرغب فى الاستمرار فى اللعب الفنى - اذا صح التعبير • وكيف يتأتى له مثل هذا الاستمرار فى اللعب الفنى والمطالب الأسرية تلاحقه من كل جانب • فالأسرة لها مطالبها وحاجاتها التى يجب أن يتم اشباعها على نحو أو آخر • ولكن الفنان يرغب فى الاستمرار فى لعبه بالفن بغير أن يشغله شغل ، وبغير أن يشتم انتباهه مشتت •

ونحن نستطيع فى الواقع أن نلخص المشكلات الأسرية التى تجابه الفنان فيما يلى :

أولا - تنذر المحيطين بالفنان ويشذوذ سلوكه :

فمن الطبيعي أن يستشعر الوالدان والاختوة والاختوات والزوجة والأبناء ما يتسم به سلوك الفنان من أطوار غريبة . ولقد يعبر أفراد الأسرة عن مضايقاتهم من البادى من شذوذ فى سلوك الفنان بالتفكه والتندر والسخرية . فماذا يفعل الفنان بأزاء مثل هذا الموقف المشوب بالاحتقار والازدراء ؟ انه لا يقلع عن شذوذه ، بل يصعن فيه . لا يستعليح أن يغير جلده . ذلك انه مطبورع على تلك الألوان السلوكية غير المألوفة . ولكن هل يقبل المحيطون به هذا الموقف المتشدد من جانب الفنان وإصراره على الاستمرار على ما ضرب فى اثره من تصرفات تضايق الآخرين أو تنير سخريتهم . انهم يزددون تربصا به ويشددون من ازدرائهم له . وهذا ما حدث لفنان جوخ وقد اعتقد جميع المحيطين به انه مجنون يستحق الاستهزاء والسخرية .

ثانيا - اتهام الفنان فى اخلاقه ووصفه بالأنانية وبعدم النضج الاجتماعى :

وهذا الاتهام صحيح الى حد بعيد . ولكنه لا يظل مجرد حكم يعتمد فى عقول أفراد أسرة الفنان ، بل يستحيل الى توبيخ وتقريع . ولقد تكون زوجة الفنان هى أكثر الناس الحاحا على اتهام زوجها الفنان باهمالها والاضياء عن مطالبها وعدم توفير السعادة لها . انها قد تعلن على الملأ لندمها أشد الندم على أنها ربطت حياتها ومصيرها بهذا المخلوق الأنانى غير الناضج . وقد تسير الى آخر الشوط فى اتهامها وفى ثورتها فتطالب بالانفصال أو بالطلاق تخلصا من ذلك المخلوق الذى لا يعرف سوى فنه . والواقع أن غالبية الفنانين لا يصلحون للحياة الأسرية المستقرة وذلك بسبب عجزهم عن التكيف للواقع الاجتماعى وما تتطلبه الحياة الزوجية من تضحية بالرغبات الذاتية ومن تفضيل رغبات الآخرين وإعطائها الأولوية على الرغبات الشخصية .

ثالثا : عدم قدرة الفنان على تحصيل الرزق من موارد ثابتة ونقص حصافته فى تدبير أموره الاقتصادية . فأنواقع أن الفن كما قلنا ليس صناعة من تلك الصناعات المربحة . انه لا يعدو أن يكون لعبا . واللعب مكلف ولا يعود على اللاعب بفائدة مادية . وإذا حدث أن ربح الفنان من فنه ، فإن أرباحه لا تكون ثابتة ومتواترة . وأكثر من هذا فإن الفنان لا يسعى لارضاء ذبائنه ، بل ان سعيه الدائب يتركز فى ارضاء مزاجه الشخصى الذى يتباين تبائنا بعيد المدى عن أمزجة الذبائن المستهلكين لفنه . ومهما قيل للفنان الأصيل من أن من الواجب عليه أن يطأطئ رأسه لمطالب السوق ، فإنه لا ينثنى عن موقفه ، بل يشتد عنادا وينأب

على انتهاج الخط الذاتى الذى لا يأخذ فى اعتباره سوى ما يوحى به له .
وبذا فان الفنان الاصيل قلما يحظى برضى الناس من حوله الا فى وقت
متأخر . وحتى اذا وجد رضى واعجابا من بعض المحيطين به ، فان أولئك
المعجبين به لا يشكلون الجمهور ، بل يشكلون الصنفه القليلة التى تعد
بالآحاد لا بالآلاف . وهو الاعجاب الذى لا يشبع من جوع
ولا يوفر ثروة .

مشكلات الوضع الاجتماعى :

بادئ ذى بدء نقول ان الفنان شخص معدوم السلطة على الآخرين .
وبذا فانه لا يستطيع أن يسيطر على غيره أو أن يستنظم القوة فى فرض
اتجاهاته على من حوله . فامر الفنان يختلف عن أمر أى صاحب سلطة فى
أى موقع ما من مواقع الحياة . فاذا ما أضفنا علم التمتع بالسلطة الى
عدم التمتع بالثراء ، فانهما نستطيع أن ندرك كيف أن الفنان يقع موقعا
مهيئا فى أنظار كثير من الناس من حوله . ذلك أن المجتمع الحضارى
يقدر الناس فى ضوء مقومين أساسيين : السلطة والمال . أما القيم الذاتية
التي لا تحصى أو بتعبير أدق التي لا تقدر بالأرقام والمقاييس ، فانه لا تكاد
تلقى تقديرا من جانب معظم الناس المتحضرين فى الوقت الراهن . ولكان
لسان حال المتعبد يقول لك « أخبرنى عن مملتك ونفوذك وما تحمله
فى جيبك من مال أو ما تحتزنه فى البنوك من أرصدة ، أخبرك اذن من
انت » . أما العلم تحسنى به الأدمغة ، أو الجمال يحس به الفنان فانه
مسألة شخصية لا تكاد تلقى تقديرا . فالعالم الذى يحيل علمه الى عمل
هو الجدير بالتقدير ، والفنان الذى يسخر فنه للإعلانات التجارية أو
للرسم الكاريكاتورى فى الصحف والمجلات أو الذى يزين به المحلات
التجارية لجذب الزبائن ، فانهما قسما بالتقدير ، وذلك لأن ما يقومان به
من مناشط يؤدي فى النهاية الى الربح الأكثر ، وبالتالي الى النفوذ .
فصاحب المال يحصل بالتالى على نفوذ أكثر . ولكن من يعلم لذات العلم،
ومن يفتن لذات الفن ، فانه يصير فى عزلة اجتماعية ولا يكاد يشار اليه
بالبنان .

وشأن الفنان الاصيل الذى يفتن لذات الفن كشأن العالم الذى يبحث
عن الحقائق بغير أن يستخرج من تلك الحقائق فوائد مباشرة تعود بالفائدة
العملية على الآخرين . فمالم فسيولوجيا القلب الذى يعلم طبيب القلب
أصول عمل القلب والقوانين التي يخضع لها ومقوماته وعلاقاته بالأجهزة
الأخرى لا يساوى شيئا فى نظر عامة الناس اذا ما قورن بتلميذه طبيب
القلب الذى يقوم بمعالجة أصحاب القلوب المريضة . وطبيعى أن يظل

عالم فسيولوجيا القلب في الظل ، ويظل معلما أو كالمعلم ، بينما يشتهر طبيب القلب ويصير علما يشار اليه بالبنان وتكسب أمواله بالبنوك ويمتد بتفوقه الى حشود مرضاه وأقربائهم . وكذا يقال عن الفنان الذي يسخر فرشاه أو أنغامه لخدمة الجماهير ، وهو بالتالي الفنان الذي يطايط الرأس للفائدة المباشرة أو قل يتعبير أدق لالتذاذ الجماهير والجري وراء متعتهم الدنية . انه يلقي الشهرة والمال والتفوذ الأدبي . أما الفنان الذي يظل ملتف الوجدان حول ذاتيته ولا يستجيب الا لنداء ذوقه الشخصي ، فانه يظل بعيدا عن الأنظار لا يحظى بنزوح الشهرة ولا تنهال عليه الأموال ولا تكون له كلمة مسموعة حتى في الاوساط الفنية ذاتها .

وتتبدى مشكلات الوضع الاجتماعي للفنان فيما يلي :

أولا - ان معظم الناس - ان لم يكن جميع الناس - يعممون في أحكامهم بناء على الزاوية أو الجانب الذي ينبهرون به . فعندما ينبهر الناس بما لدى أحد الفنانين من غير الأصلاء بالشهرة أو بما يتمتع به من مظهر خلاب ، فانهم يؤمنون عندئذ بكل شيء يصدر عنه وبكل رأي يشير به . وعلى العكس من هذا فان الناس عندما لا ينبهرون بشيء مما يقدمه الفنان لانه لا يخاطب وجدانهم الشعبي ، فانهم بالتالي لا يصدقونه فيما يذهب اليه من آراء أو فيما يقرره من حقائق . وعلى الرغم من أن الفنان الاصيل يكون أعمق بكثير فيما يذهب اليه من الفنان الشعبي ، فان الناس يتهافون على صاحب الشهرة ، بينما هم ينبون عن الفنان الاصيل الذي لم يحظ بشهرة تطبق الآفاق . ومن الطبيعي أن يجد الفنان الاصيل نفسه في وضع لا يرضاه لنفسه . انه يحس بأنه في حقيقة الامر في أعلى عليين ، بينما هو ينظر الى الفنان الجماهيري باعتبار أنه رجل دعاية أو رجل علاقات اجتماعية أكثر من كونه فنانا . فهو من زاوية الفن الاصيل يعتبره في أسفل سافلين . ولا شك أن احساس الفنان الاصيل باغضباء الناس عن آرائه والنظر اليه باستخفاف أو بعدم اعتباره لما يؤمله ويؤرق نومه ، ويجعله يتساءل بينه وبين نفسه : هل هو اختار الطريق الضلال ولم يقع على الطريق الحق لانه فضل الأصالة على الشعبية ، ولانه عاند أنواق الجماهير وجري وراء نداء قلبه ودعوة وجدانه ؟

ثانيا - الحرمان من الشهرة الجماهيرية . فعلى الرغم من أن الفنان الاصيل يعتقد أن أعماله أصيلة وأنها بالتالي جديرة بأن تذيع ويلهج بها كل لسان ، وأن يستمتع بها كل صاحب ذوق رفيع ، فانه يجد أن الناس من حوله يشيخون عنها ، وينبون بوجدانهم عن تفوقها . ذلك أن الأعمال الفنية الرفيعة تحتاج الى جهد يبذل في تدقيقها يتناسب مع الجهد الذي

ببذل في انتاجها • ولكن أنى للجماهير أن تبذل جهدا في التفوق الفني •
ايها تهفو الى التفوق السهل الميسور الذى لا يحتاج الى جهد يبذل أو الى
عرق يسحق في سبيل الاستمتاع الفني • وحيث ان الفنان الأصيل ينبو
عن انتاج أعمال فنية رخيصة غير جادة ، فانه يجد الطريق الى الذبوع
والانتشار مسدودا أو يكاد أن يكون مسدودا أمامه •

ثالثا - من المعروف ان الفن موهبة أكثر منه علم وقواعد • والموهبة
الفنية تأبى الخضوع للقواعد والأصول المرعية • ولعلنا نقول ان الجودة
في الفن تفوق في قيمتها التقاليد والقوالب والقواعد المرسومة • فالفنان
الأصيل شخص جبل على التوردة ضد ما هو قائم وما اعتاده الناس • انه
يترجم عن ذات نفسه وليس عن رغبات الآخرين ولا عن أخواقهم • ولذا
فان ما ينتجه الفنان الأصيل يكون بمثابة صدمة لمن يقعون عليه • والصدمة
التي نعنيها هي صدمة استنكارية وليست صدمة ابتهاج ونشوة •
فما يقسمه الفنان الى الناس من حوله يكون بمثابة جسم غريب يريد أن
يحل في الجسم القائم ، وأن يصير كيانا من كيانه ولحما من لحمه •
ولكن مبهات أن يصير كذلك الا بعد فترة من الالاح والهضم والاستيعاب •
ولذا فان على الفنان الأصيل أن يتحمل ما يقابله من سحق واستنكار لدى
تقديمه للجديد أو قل للغريب على الأخواق والمعايير السائدة •

رابعا - ومن الطبيعي أن يوجه نقاد الفن سهامهم الحادة الى الفنان
الأصيل ويرمون به بالمروق مرة ، وبهبوط المستوى مرة ثانية ، وبقلة الذوق
أو انعدامه مرة ثالثة ، وبعدم الافادة من خبرات السابقين مرة رابعة ،
وبالاشاحة عن التفوق العام للجماهير مرة خامسة • ثم انهم ينصحون
ذلك الفنان الأصيل بأن يقدم فنا للجماهير وأن يترجم عن مشاعرهم
لا عن مشاعره حتى يعترف به المجتمع ، وحتى يضعه في مكانة سنية •
وطبيعى أن يآلم الفنان عندما يقابل حملة النقاد عليه وهي الحملة التي
لا ترحم ولا تنظر الا من زاوية المجتمع ولا تقدر الفن الا من زاوية التقاليد
المرعية والقواعد النقدية الراسخة التي صار لها سلطة لا تقل ولا تقاوم
ولا يكون على الفنان الأصيل الا أن ينبت على مبدئه ، فيظل ينشئ له
خطا جديدا يأتي يوم بعد فترة نطول أو تقصر ، يصير فيه ذلك الخط
الجديد أساسا يقيس في ضوءه النقاد أعمال الآخرين من الفنانين المحدثين •
وذلك بعد أن تترسخ قدم ذلك الفنان صاحب الخط الجديد وبعد أن يعرض
نفسه على المجال الفني الذي يعمل فيه •

خامسا : أضف الى هذا كله أن الفن - وان كان ينمو بالدراسة
والمواصلة والثقافة بصفة عامة - فانه لا يخضع لمراحل دراسية متتالية

ومتدرجة • فهو ليس كمهنة الطب مثلا • انه بمثابة مجال مفتوح أو بمثابة مسرح تلعب عليه الموهبة كما تشاء أن تلعب • ونستطيع تشبيه مجال الفن بقصر كبير نستطيع أن تلج طوابقه وحجراته كما تشاء إذا أنت حصلت على مفتاح بوابته الخارجية • فبمجرد أن يحصل الفنان على الأصول أو المبادئ الأولية للفن الذى اختاره لنفسه والذى أحس بأن به موهبة فيه ، فإنه يستطيع بعد ذلك أن يمنه بموهبته ويمارسه ما شاء له الامتداد وأن يفتن ما شاء له الافتتان • ولقد يكون من أكثر الأمور إيلاها للفنان الأصيل أن ينبرى له واحد من الحاصلين على المؤهلات الدراسية العليا كالماجستير أو الدكتوراه فينقله بسلطة مؤهله الدراسي أو بسلطة الوظيفة الجامعية التى يحتلها • وإنك تجد هذا الموقف الحرج والمؤلم للفنان فى الندوات التى تعقد لتقييم أعماله ، وقد اشتملت الندوة على بعض من أصحاب الألقاب العلمية أو من أصحاب الكراسى الجامعية • إن ما يقوله صاحب السلطة العلمية أو الجامعية يكون كالقانون الباتر •

وإنك لتجد الفنان الأصيل فى مثل تلك الندوة وقد أخذته الحيرة بين أصالة موهبته التى يحوزها دون أولئك النقاد ، وبين سلطتهم العلمية والاجتماعية التى لا يحوزها • وكيف بالله يستطيع أن يبرهن لهم على أحرازه لما لا يحزونه ؟ إن من الأسهل أن يبرهنوا هم له على أنهم حائزون على درجات علمية سنوية وعلى كراسى جامعية هو منها خالى الوفاض وأن عليه الخضوع لما يقولون وما يرتأون •

خطر الميكنة المحدث بالفنان :

نقصد بالميكنة استقلال الآلات الالكترونية بانجاز أو بأداء الأعمال التى كانت اليد البشرية تقوم بانجازها أو بأدائها • ذلك أننا مقبلون على نهضة حضارية لها بريق وجاذبية يخفيان وراءهما أخطارا قد تدق على أنظار أولئك الذين يهتمون بالحضارة كلما تقلصت خطوة الى الأمام ، أو قل كلما اكتسبت من أمامها مهارات يدوية فنية رائمة كان الانسان يبذل فى سبيل اكتسابها والتمكن منها شطرا كبيرا من عمره وقدره كبيرا من جهده •

وحرى بنا أن نعرض لبعض الأمثلة لما مر فى تاريخنا منذ أن نشأت الآلة حتى اليوم • ولعلنا نقسم تاريخ الآلة - بالمعنى العام للكلمة - الى ثلاث مراحل أساسية : المرحلة الأولى - هى المرحلة الميكانيكية ، والمرحلة الثانية - هى المرحلة الديناميكية ، والمرحلة الثالثة هى المرحلة الالكترونية أو الميكنة •

فبالنسبة للمرحلة الأولى الميكانيكية نجد أنها تتميز بسمة أساسية هي التحريك من الخارج . فكل أداة قام الإنسان بصنعها خلال هذه المرحلة لمساعدته في تحقيق أهدافه ، كانت تتحرك بالدفع من الخارج . من ذلك مثلا الفأس والنورج والشادوف في الزراعة ، والسهم والسيوف والبندقية في القنص والحرب ، والقلم والآلة الكاتبة العادية في الكتابة ، والمطبعة اليدوية في الطباعة ، والعربات التي يدفعها الإنسان إلى الأمام أو يجرها بنفسه أو بالاستعانة ببعض الحيوانات في النقل والانتقال . كل هذا وغيره يدخل في نطاق هذه المرحلة الأولى من المراحل الثلاث في تطور الآلة .

وحتى بالنسبة لهذه المرحلة الأولى - وهي أقل المراحل خطورا على الفن - فإننا نجد أن بعض جوانب التطور فيها قد أضر بفن أو أكثر من الفنون التي عرفتتها الإنسانية . من ذلك مثلا ما أحدثته الآلة الكاتبة من ضرر بليغ لفن الخط . فلقد كان إنسان ما قبل الآلة الكاتبة وما قبل الطباعة يفتن في الخط . فكان الخط لا يقل أهمية وروعة من الناحية الفنية عن الرسم . ولا شك أن بعض النساخ والخطاطين كانوا على أكبر مستوى من الفن . وشاهد ذلك ما نراه من روائع الكتابات الزخرفية التي تزدهر بها المساجد والكنائس وما تضمه المتاحف من مصباح وكتب مقدسة تشهد بما كان يتسم به الخط من جمال لا تتداني إلى مستواه اليوم أرفع مستويات الطباعة الحديثة .

وإذا ما تحولنا من فن الخط إلى فن الرسم ، فإننا نجد أن اختراع آلة التصوير قد أضر بشكل خطير بفن رسم الأشكال ونشخيص الأفراد بالقلم أو بالفرشاة . لقد كان الكثير من أصحاب الثقافة الرفيعة يعتبرون القدرة على الإبانة بالخطوط والأشكال والمجسمات سمة أساسية يجب أن يتصف بها الإنسان الراقى . ولكن بعد اختراع آلة التصوير فإن الحماس للرسم قد فتر لأن الآلة سهلت العمل للإنسان ، فصار يلتقط صورة الشيء أو الشخص بالكاميرا بدلا من أعمال ريشته بالأصباح على الورق .

وقل نفس الشيء عن الموسيقى والغناء . فبعد أن كان الإنسان العادي - لا الموسيقار المتخصص - يتحسس الأوتار في وقت فراغه ، حتى ولو كانت وترًا واحدًا كما هو الحال بالربابة لكي يستحدث نغمات وأغنيات تسامر ما يعتمل في وجدانه من مشاعر ، فإنه صار بعد اختراع الفونوغراف يستمع إلى أسطوانة جاهزة مشحونة بموسيقى وأغاني المشاهير من الملحنين والمطربين . فأنى له أن يلحن لنفسه وهو يحس

بالمعجز والتصور أمام ما أبدعته آنامل وحناجر العباقرة الاعداد من ملوك
اللحن والطرب والغناء ؟

فإذا كان هذا هو حال انسان المرحلة الأولى من مراحل تطور الآلة ،
وهى المرحلة التى أسميناها بالمرحلة الميكانيكية ، فماذا عسى أن نقول
عن المرحلتين التاليتين : أعنى مرحلة الآلة الديناميكية ، ثم مرحلة الآلة
الالكترونية ؟

يكفى أن نقول ان المرحلة الديناميكية قد ثبتت دعائم المرحلة
الميكانيكية وامتدت بها الى آفاق بعيدة . فبظهور الراديو والسينما ،
صار القليلون مشاركين فى الاداء . والكثيرون مستهلكين للخدمات التى
يقدمانها . فبعد أن كان أهل القرية يغنون ويرقصون ويبهرون من
يسمعونهم أو يشاهدونهم بما يدور فى أفواههم من أنغام مهما كانت
مفعمة بالبساطة أو حتى بالنشاز ، وبما يصدرونه من حركات راقصة مهما
كانت غير منسجمة وغير متسمة بالجمال . فانهم صاروا لا يحظون بالاعجاب
لأن ذويهم صاروا لا يحبون ولا يقدرون الا ما يسمعون من غناء متقن
يشدو به المقياع ، وما يشاهدونه من أفلام مبهرة افتن المخرجون والمصورون
فيها أيما افتنان .

على أن الضربة القاصمة للفن قد وجهت اليه بحق عندما تطورت
الآلة الى المرحلة الثالثة ، أعنى الميكنة الالكترونية . ولعلنا سمعنا عن
الموسيقى الالكترونية أو استمعنا الى بعضها حيث يقوم الكمبيوتر بتقديم
الآلحان ، معتمدا فى ذلك على قدرته الباهرة فى اقامة العلاقات الصوتية
الدقيقة للغاية ، وفى عمل التوافيق والتباديل التى لا نهاية لها بين
الآلحان .

وإذا كان هذا هو حال الأنغام ، فانه أيضا حال العلاقات بين الألوان
والاشكال . فالكمبيوتر سوف يقدم لوحات تشكيلية غاية فى الدقة
وغاية أيضا فى التعقيد ، بل وغاية فى الابتكار . وأكثر من هذا فان
التصوير بكاميرات المستقبل سوف لا يقدم المسطح المدرك فحسب ، بل
سيقدم الجسم أيضا . وبتعبير آخر فان ما يراد إبرازه من جمال فى
هيئة الشئ أو الشخص سوف يتسنى بحيث اذا ما شاهدت صورة
صديقك ، فانك ستشاهده بارزا مجسدا كأنه واقف أو جالس أمامك .
وبتعبير آخر فان تصوير المستقبل سوف يعنى عن النحت أو قل سوف
يقضى على فن النحت ، لأن ما تقدر على تقديمه آلات التصوير المستقبلية
سيكون جامعاً بين التجسيد والتلوين الطبيعى فى نفس الوقت . ناهيك
عن سرعة التنفيذ وقلة التكاليف .

ومعنى هذا فى الواقع أن الميكنة سوف تسد منافذ كبيرة كانت مفتوحة أمام الفنان . فبعد أن كان الفنان قبل هذه المراحل الثلاث التى مرت بها الآلة فى تطورها يعمل من أول الخيط . فإن معظم الخيط قد فلت من يديه وقد أزيح بعيدا عن مجال الابتكار الفنى . والخطورة التى سببتها الآلة لنشاط الفنان تتجلى فى جانبين أساسيين : الاتقان الشديد . والسرعة فى الأداء . ناهيك عن قلة التكاليف . ولعلنا نستطيع أن نستعرض النتائج التى تأتت عن الميكنة فى شخصية الفنان وفى نشاطه الفنى بصفة عامة فيما يلى :

أولا : إن الفنان يستشعر الاحباط عندما يجد أن الناس من حوله لا يحتفلون إلا بما تنتجه الآلة من فن ، بينما هم يعزفون عن إنتاجه . لقد تقلصت القاعدة الشعبية التى كانت تستقبل الفن الأصيل ، بحيث صارت محصورة فى قلة نادرة من الخاصة الذين ما يزالون يقدرون أصالة الفن النابع من اليد البشرية والتى ما تزال تختص بخصائص لا تزاحمها فيها الآلة .

ثانيا : يجد الفنان الأصيل المفريات التى كثيرا ما تعصف به لكسب القوت أو لاحتراز الشهرة والوضع الاجتماعى المرموق . ذلك أن المهيمنين على الآلات التى تنتج فنا يطلبون من الفنانين المشاركة فى وضع باثرونات أو نماذج فنية يمكن تكرارها أو عمل نسخ منها والافادة منها تجاريا بالبيع فى الأسواق . وطبيعى أن يقوم أولئك المشرفون على الآلات بالاختيار ، لا فى ضوء المواصفات الفنية الرفيعة ، بل فى ضوء المزاج الشعبى والدوق الجماهيرى . فهنا يجد الفنان نفسه وقد استحال الى صانع أو الى حرفى فنى ولم يعد فنانا أصيلا مبتكرا .

ثالثا : يطالب المشرفون على الآلات التى تنتج فنا بأن يشارك كثير من الفنانين فى عمل فنى جماعى واحد . ولعل من أخطر أسواق الفن الجماعى السينما والتليفزيون . فالعمل السينمائى وكذا العمل التليفزيونى يطلب فنانين يشتركون فى أعمال مركبة ينحوب الواحد من الفنانين فى الفريق الذى ينتج فنا فى إطاره . وحتى بالنسبة لفن الموسيقى الخفيفة شركات الاسطوانات قد صارت تحشد الموسيقيين لإنتاج الموسيقى الخفيفة التى لا تنسب الى أصحابها فى الغالب . فأنت تستمع الى الموسيقى الخفيفة ولا يذكر لك مؤلفها ، وكذا تستمع الى المجموعات التى تنشده الأناشيد بغير أن يذكر اسم الواحد من أولئك المنشدين . ولعل العمل فى فريق أخذ فى الزحف على جميع الأعمال الفنية بغير استثناء . وهذا الاتجاه مناقض تمام التناقض مع الطبيعة النفسية للفنان الأصيل الذى

قلنا عنه انه يتشبث بانيتة ولا يكاد يلعب جهاز « النحن » لديه أى دور ،
لشدة ضعفه وخفوت صوته فى حياته •

رابعا : لقد صار المستهلكون لنتاج الفنان مؤسسات وليس أفرادا •
فبعد أن كان العمل الفنى يقدم الى الأفراد فيقبلون على اقتنائه ودفع
الثمن الغالى فى سبيل احرازه ، فان مركز الثقل قد انتقل من يد الفرد
الى يد الجماعة أو المؤسسة • والسبب فى هذا كما هو واضح تلك التغيرات
الاجتماعية الحضارية بعيدة المدى التى أصابت المجتمعات البشرية •
فالفرد من الناس قد فقد الكثير من شخصيته الفردية ، وصار واقعا فى
اطار مؤسسة أو جماعة • لقد انهارت الطبقات الارستقراطية القديمة ،
وظهرت المؤسسات الكبرى التى تضم الآلاف من العاملين فى اطارها ،
وصارت الشركة أو المؤسسة مملوكة لحامل الأسهم من المجهولين وصار
لهذا أثره فى الفن • فصارت المؤسسات هى المستقبل للفن لا الأفراد
المثليوقين • وأنت تعلم أن ذوق المجموعة ، بل وذكاءها أقل مستوى من
الذوق الفردى ومن الذكاء الفردى ، وبالتالي فان سيطرة المؤسسات على
الفن لما يسحو أو يهدد فن الفنان الأصيل فيطاطىء رأسه للسيكنة ويسير
فى ركبتها •

المشكلات التي تواجه الأديب

المعادلة الصعبة بين اللفظ والمعنى :

ثمة حكم من ثلاثة أحكام يمكن أن تصدر على أدب أى أديب سواء كان انتاجه الأدبي شعرا أم نثرا : الحكم الأول - هو أن اللفظه أكثر من معانيه التي يسوقها في تلك الالفاظ ، والحكم الثاني - هو أن معانيه مضبوطة في اللفاظ لا تتسع لاستيعاب المعاني . والحكم الثالث هو أن اللفاظ الأدبي التي يسوق فيها معانيه هي على قد تلك المعاني .

ونحن في عصرنا هذا ووفق معاييرنا وأذواقنا - وإن كنا نفضل الانتاج الأدبي الذي يصدر بازائه الحكم الثالث من هذه الأحكام الثلاثة - فلا بد أن نعترف بداءة بأن ما نأخذ به وما نفضله ليس بالضرورة ما يستحق التناء في جميع البيئات العربية ، وفي جميع العصور . فيصبح لنا أن نقرر أن بعض البيئات العربية على امتداد الوطن العربي تفضل الانتاج الأدبي الذي تكون الالفاظ فيه أكثر من المعنى . وكذا فإن الأدب العربي ككل قد مر في عصور سيطر فيها اللفظ على المعنى ، وذهب الأدباء في تلك العصور الى أن التعبير الأدبي هو بالدرجة الأولى تعبير موسيقي . والموسيقى نغم أولا وقبل كل شيء ، أو بتعبير آخر فإن النغم في الموسيقى هو الغاية المنشودة وهو الهدف الذي يصبو اليه مصنف الألحان . ولعل الفرق الوحيد بين الموسيقى وبين الشعر أو النثر في انظارهم هو أن الموسيقى لا تحل اللفاظ تفهم في ذاتها ، اللهم إلا اذا صاحبها كلام يغنيه معنى أو ينشده منشد . أما الشعر المقروض أو النثر المرصوص فهو موسيقى لفظية تحمل معنى .

وطالما أن موسيقى الالفاظ هي الأساس والجوهر في نظر هؤلاء ،

فلا مناص إذن من سيطرة الألفاظ على المعانى . وبتعبير آخر فإن مهمة الأديب الرئيسية تنحصر فى البحث عن المعانى التى تناسب الموسيقى الكلامية القائمة بين يديه . فالصورة أو الاطار الموسيقى اللغوى يرتسم فى وجدان الشاعر بدءاً ، ولكأن هيكل القصيدة قد تبلور بالفعل وتجسد نغماً فى أذنيه ، ولا يكون أمامه إلا أن يصب المعانى صبا فى تلك القوالب اللفظية المعدة مسبقاً .

ولقد تذكر بأن الشعر سابق على النثر فى تاريخ الانتاج الأدبى . فالكلام المنشور لم يكن فى عداد الأدب الا فى مرحلة تالية . والشاعر فى ذلك الوقت لم يكن يقول الشعر بل كان يفنئ . ولعل الشاعر - حتى فى أيامنا هذه - يفنى شعره ويناسب بين ألفاظه بحيث تتلاحق وتندمج بعضها مع بعض كسيولة الماء فى نهر جار . فموسيقى الأدب مرتبطة به لأنها قوام من قوامه وجوهر من جوهره .

بيد أن المزاج الأدبى يتباين من بيئة الى بيئة أخرى ، ومن عصر الى عصر آخر . فثمة توسعات كثيرة قد وقعت فى معنى الأدب ، فصارت هناك مجالات متباينة للأدب ، بل ان البعض قد توسع بمعنى الأدب لدرجة أنه أدرج فيه الفلسفة والعلوم جميعاً . وبعد أن كان الأدب مجرد مرآة تعكس ما يجيش بالصدور من عواطف وانفعالات ، فإنه صار مرآة تعكس - بالإضافة الى العواطف والانفعالات - الأفكار والوقائع التاريخية والقصص والذكريات وعلوم النفس والاجتماع والأنسروبولوجيا وغيرها . وحتى اذا استبعدنا العلوم الطبيعية والرياضيات من مجال الأدب فإنا لا نستطيع أن نستبعد الانسانيات من مجاله .

وعلى هذا كان لا بد من أن تطاوى موسيقى الكلام رأسها أمام المعانى ، وقد صار الأديب الخلق بالتقدير فى نظر فريق ثان فى بيئات عربية كثيرة هو ذلك الذى يستطيع أن يحشد أكبر قدر من المعنى فى أقل قدر من الألفاظ . ولقد تطالعنا بعض الأقلام الناقدة بالنمى على من يحتفلون بتزويق الكلام ، بل وحتى على من لا يهتمون على الموضوع الذى يعالجونه قابضين على ناصيته من أول جملة وبغير مقدمات . ولقد نجد أديبا يفاخر غيره بأنه تلمزافى الأسلوب ، وأنتك لا تستطيع أن تضغط كلامه ولو باستقاط عبارة أو حتى كلمة مما يسوق فيه معانيه . ولقد نجد أديبا آخر يتحدثى موسيقى الكلام بغير هوادة ، فيتعهد تجنب كل المحسنات اللفظية ، بل ويستعين بكلام عامى فيما يكتبه وكأنه يتحدث اليك فى جلسة خاصة ، وقد أسقط الحاجز القائم بين القصصى والعامية ، أمعنا منه فى التنكر لموسيقى الكلام واشادة منه بالمعانى التى يحصلها البك قلمه .

فالأدب عند هذا الفريق الثاني هو المعانى والاتجاهات والآراء تساوى من أقرب طريق وبأقل جهد وبأسهل أسلوب ولقد نجد أن هذا الاتجاه قد انعكس أيضا حتى على بعض الشعراء المحدثين الذين استنكروا ما فى الشعر التقليدى من أطر قائمة يكون على الشاعر صعب شعره فيها ، وأخذوا يؤكدون أن الشعر ليس فى الموسيقى الإيقاعية الرتيبة ، بل الشعر فى المعانى المتلبسة بالفاظ وهياكل تعبيرية متجددة أبدا .

بيد أن المبالغة فى الاحتفال بموسيقى الكلام دون المعانى ، أو المبالغة فى الاحتفال بالمعانى دون موسيقى الكلام قد أثارت تساؤلا هاما حول المعادلة الصعبة بين الشكل والمضمون ، أو بين الموسيقى اللفظية والهياكل أو القوالب الصوتية من جهة ، وبين المعانى من الجهة الأخرى . فهل للأدب أن يتميز بالميزتين معا ، فيصير كلاما له قيمته مسوقا فى أبواب باهرة جميلة ؟

إن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن الأمتاع من وظائف الأدب الرئيسية أو لعله أهم وظيفة من وظائف الأدب . ولقد نقول إن هذا ليس من شأن الأدب وحده ، بل هو أيضا من شأن الفن . والواقع أن الفصل بين الأدب والفن إنما هو فصل فى الإنتاج فحسب ، وهو ما لا يصح بل وما لا يجوز فى سيكولوجية صاحب الإنتاج الأدبى أو الإنتاج الفنى . فمن الناحية النفسية نجد أن الأديب فنان ، وإن الفنان أديب ، لأنهما يشعران بنفس المصاعير . ويرتكزان على نفس الركائز الوجدانية والابداعية . ولكن الفرق بينهما إنما يكمن فى أداة التعبير . فبينما يستخدم الأديب قلمه يسوق مشاعره من خلاله فى كلمات ، فإن الفنان يستخدم الفرشاة وما يستحدثه بها من ألوان ، أو الأوتار وما ينتجها بواسطتها من أنغام ، أو الازميل فى النحت وما ينتجها بأعماله فى الحجر من تماثيل .

اذن فالأديب — شأنه شأن الفنان — يخاطب وجدان الناس من قراء ومستمعين ولا يجتازهم بعقولهم يصب فيها أدبه ، ولذا فإنه لا غناء للأديب عن موسيقى الكلام . ومن حسن الحظ أن صحيح الكلام متساوق مع جماله . ومن حسن الحظ أيضا أن لنا تراثا عربيا هو ثبت الموسيقى الكلام العربى ، وهى موسيقى خصبة ومتنوعة . ولنا أن نستمر بتلك الموسيقى فنضيف إليها ما وصفتنا الاضباقة وتتطور بها ما وسعينا التطور . ولكن هذه لا يتأتى لنا من فراغ أو من عزوف عن تراثنا الموسيقى اللغوى .

ولكى تتحقق المعادلة الصعبة المبتغاة بين موسيقى الكلام وبين

المعاني ، فإن على الأديب العربي أن يقرأ ويقرأ ويقرأ . بل ان عليه أن ينوع قراءاته . وليست قراءة الأديب قراءة العالم المتخصص في أحد فروع العلم ، بل هي قراءة الثمار وليست قراءة الجذع ومراحل نمو الأغصان . ان عليه أن يلم بهياكل العلوم وليس بتفاصيل لمعها وثناياها .

والأديب متحرر فيما يقوم بقراءته ، ومتحرر أيضا في رفض ما لا يتواءم مع مزاجه ، ولكنه في جميع حالاته يضع نصب عينيه مبدأ القراءة الواسعة للتفاعلة وغير المقروضة عليه فرضا . فالأديب الأصيل لا يتطبع بما يقوم بقراءته ، بل هو الذي يسيطر على ما يقرؤه ويمتصه ويعبده الى ذات قوامه .

وأمام الأديب نوعان أساسيان من القراءة : الأولى : قراءة أسلوبية ، وأخرى قراءة معنوية . والقراءة الأسلوبية تنصب على الشعر والنثر الأدبي الذي احتفل أصحابه بموسيقى الكلام . وسواء كانت القراءة الأسلوبية هي قراءة في التراث أم في الانتاج الأدبي الحديث ، فيجب أن تتم القراءة جهارا وبصوت مسمع وبالتشكيل تشكيلا جيدا بحيث يعتمد القارئ الى الضغط على المقاطع وأن يقرأ ببطء ما أمكنه . ذلك حتى يتم له التشبع بالموسيقى اللغوية ، وحتى تتسنى له الملازمة بين ذوقه الشخصي وبين ذوق صاحب الكلام المقروء .

أما القراءة المعنوية ، فسواء كانت في العربية أم في لغة أجنبية أو أكثر ، فيجب أن تكون قراءة صامتة ، وأن يركز القارئ ذهنه خلالها في المعاني لا في الصيغ والأساليب .

ونحن من أنصار القراءة من العديد من الكتب في الجلسة الواحدة ، سواء في القراءة الأسلوبية أم في القراءة المعنوية . ذلك أن الانتقال من كتاب الى آخر يجلد النشاط . فأميك عن الأخذ عن عدة مؤلفين وعن عدة مجالات في جلسة واحدة . وهذه في الواقع مسألة مزاجية بحثية . ولكل شخص حريته فيما يقوم بقراءته وفي كيفية ترتيب قراءاته وتنظيمها .

أما من حيث الانتاج ، فتحة في الواقع نوعان أساسيان من هذا الانتاج . نوع ابداعي بحث ، ونوع موثق ومعتمد على المراجع والأبحاث السابقة . فإذا كان الأديب متحمسا لأن يكون انتاجه الأدبي من النوع الأول ابداعي البحث ، فإن قراءاته يجب أن تكون عامة وخصبة ومتنوعة ، ألا يجتزئ بنوعية واحدة فيركز فيها جهده ، ويقضي فيها وقت اطلاعه . أما اذا كان الأديب متحمسا للانتاج البحثي الموثق ، فإن عليه أن يعكف

على المراجع الرئيسية التي تصالج الموضوع وأن يجمع المعلومات التي سوف يسوقها في بحثه قبل البدء في صياغتها .

على أن الأديب من النوع الثاني يجب أن يمر بمرحلة تأملية يهضم خلالها ما جمعه من معلومات ، بحيث يتوصل الى تخطيط عام لبحثه يبدى فيه ذاتيته واتجاهاته ومزاجه الخاص ، ثم يبدأ في الكتابة مستخدما ما استقاه من الكتب والمراجع بغير افراط . ويعنى هذا أن يظل الأديب البحثي مسيطرا على الموضوع الذي يتناوله ولا يكون مثقلا بما سبق له جمعه . فهو يحذر من أن يأتي بحثه غير متضمن لطابعه الشخصي .

وعلى هذا فأننا نجد أن الأديب الحديث وقد تنوعت أمامه المجالات ، فإنه صار أخذنا بمجموعة من الاتجاهات فهو أولا يتخذ من الثقافات المتنوعة رافدا أساسيا يناقش الرافد الوجداني الشخصي لديه . وحتى في أكثر الموضوعات ارتباطا بشخصية الأديب وعواطفه ، فلا محيص عن التعبير من خلال ما اكتسبه من ثقافات . ولقد نقول ان تلك الثقافات المتباينة والحسبة تصير لدى الأديب الحديث بمثابة لغة أخرى لا تقل فصاحة وبلاغة عن لغة الكلام يسوق فيها معانيه .

أما الاتجاه الذاتي الذي يأخذ به الأديب الحديث فهو التخلص من الإيقاع الموسيقي اللغوي الرتيب المتمثل بالدرجة الأولى في السجع . فذوق المعاصرين يصده عن هذا اللون من التزييق اللغوي . ولكن هذا لا يعنى أن الأذن الحديثة لا تعترف بموسيقى الكلام ، بل هي فقط تنبو عن الموسيقى الكلامية الفجة وتصبو الى مستوى من الانضام الكلامية أرقى وأعذب من مجرد الرتابة في الإيقاع الذي لا يتعشقه الا البدائيون أو السطحيون من أصحاب الأذواق الأدبية التي لم يقيض لها الا قدر ضئيل من النضج .

أما الاتجاه الثالث والأخير فهو تقلص حجم الشعر واتساع رقعة النشر . ذلك أن تغلب الفكر على الوجدان من جهة ، وتغلب الواقع الحضارى على الواقع النفسى من جهة ثانية ، واتساع مجالات الادب ذاته من جهة ثالثة قد جعل نطاق الشعر ضيقا ، بينما جعل نطاق النشر متسعا . ناهيك عن أن الشعر الحديث لم يلق بعد المكانة التي ما يزال يحتلها الشعر التقليدى . ويتعبر آخر فإن مملكة الشعر - وهى مملكة على ضآلتها اليوم - قد انقسمت على ذاتها مما أسفر عن ضعف الانتاج الشعرى التقليدى والحديث كما وكيفا على السواء .

العنينة تهدد الأديب :

الأصل في لفظ « عنينة » هو أصل كلامي ، لا أصلا معنويا . ففي كتب التراث كثيرا ما نجد أن الأقوال تتخذ سلسلة من الحفاظ أو النقلة . فيقال « قال فلان عن فلان عن فلان كذا وكذا وكذا » . ومثل هذه العنينة الكلامية لا غبار عليها ولا ضرر منها . ولكن العنينة التي نبرزها هنا ونحذر من مقبتها واستئصال شأنها هي تلك العنينة المعنوية ، أعني نقل الأفكار التي قال بها الآخرون من المفكرين أو الأدباء والتمادي في هذا الصدد بحيث يبطل التفكير الشخصي والابداع الذاتي للأديب ، وتصير أفكار الآخرين بمثابة عكاكيز يتوكلون عليها ويستهدون بها بغير أن يكلفوا أنفسهم مشقة التفكير أو الابداع الفكري أو الأدبي .

بيد أن هناك في الواقع عنينتين معنويتين : عنينة وظيفية مقصودة ، وعنينة مرضية مسيطرة على مقاليد المرء الفكرية . فلقد يمكن القول أن الترجمة عن اللغات الأجنبية وكذا البحوث العلمية والفلسفية التي يستند فيها الباحث إلى مصادر متينة ، إنما تشكل تعبيرا عن العنينة الوظيفية المقصودة والمفيدة في نفس الوقت . ولكن المترجم أو الباحث إذا ما استحال إلى شخص لا يستطيع أن يفكر بنفسه ولنفسه في أي موضوع يعن له ، بل يجد نفسه مسوقا إلى تلك الندى الفكرية ليمتص لبانها كما يفعل الرضيع بإزاء ثدي أمه ، فيبحث عن كتاب في لغة أجنبية يعالج الموضوع أو المشكلة التي تثير فكره وتأخذ بلبه ليقوم بترجمته إلى العربية وبذا يشبع حماسه إلى الموضوع الذي أخذ بناصيته ، أو يرجع إلى مجموعة من الكتب والمراجع الأجنبية والعربية يستند إليها ويرتكز فيما يورده في إنتاجه عليها نقول أن المرء إذا استحال إلى هذه الحال ، بحيث يفقد القدرة على الاعتماد على فكره الشخصي بدانة ، فإنه يكون إذن قد أصيب بالعنينة المعنوية من النوع الثاني الذي يمكن اعتباره مرضا من أمراض الثقافة التي تؤدي به إلى الضور والنضوب .

ويجب ألا يفهم من هذا أننا ننهي على الترجمة أو أننا ننتقص من قيمة البحوث العلمية . أننا بحاجة إلى العنينة التي يأخذ بها المترجم والباحث فكرهما ، ولكننا في نفس الوقت نحذر كلا من المترجم والباحث من أن تستحيل العنينة لديهما إلى قيد فكري يحول بينهما وبين الصعود إلى مستوى النظام الفكري الكامل من الاتكالية الثقافية المستمرة . فنحن نربا بأصحاب العقول الثاقبة من مفكرينا وأدبائنا أن يظلوا مجرد مترجمين ومجرد باحثين ، ونطالبهم بأن يرتقوا إلى المرتبة الثالثة العليا للفكر والأدب هي مرتبة التأليف البحث .

وبإزاء العلاقة بين البحث وبين التأليف ، فإن أصواتا عالية مدوية سوف تنكر علينا مثل هذا التمييز أو الفصل بين الباحث وبين المؤلف .
فلسوف يقولون ان من يبحث فانه يبذل جهدا عقليا خلاقا بجانب استقائه للمعلومات من المراجع الأخرى . ولقد يستنكر البعض ما تقرر هنا بقولهم « وهل الفكر الخلق بهذا الاسم يفكر في فراغ ومن العدم ؟ أليس الفكر الانساني سلسلة متصلة الحلقات بحيث يكون على كل مفكر مصل حلقة تالية أن يرتبط بالحلقات التي سبقتها ؟ ألا يعد المفكر أو الأديب الذي يعرض لأحد الموضوعات بغير أن يكون قد اطلع على ما سبق قوله والانتهاء اليه في ذلك الموضوع شخصا جاهلا بما يكتب فيه ؟ وهل تمة تعارض بين أن يدرس المفكر ما توصل اليه الآخرون وبين ما يدلي بدلوه فيه من فكر جديد يضاف ويتفاعل مع أفكار الآخرين ؟ الى آخر تلك الأسئلة الاستنكارية التي يمكن أن يهاجمنا بها من لا يعجبهم ذلك الفصل الذي تقرر هنا بين البحث من جهة ، وبين التأليف من جهة أخرى .

ولسنا لنقدم اجابة عن كل سؤال من هذه الأسئلة السالفة التي نتخيل أن من يقرأ كلامنا هذا سوف يديرها بخلفه أو على لسانه أو قلعه ، بل نكتفي بأن نقول ردا عليها جميعا ، اننا لا ننكر على الباحث أنه مفكر والا فان بعضه يكون مجرد نقل أو عملية قص ولزق ، اعني ذلك الاتهام الذي كثيرا ما يوجه الى بعض الباحثين . ونأسف اذ نقول ان بعض من يسمون أنفسهم باحثين ليسوا سوى ناقلين أو ان نسبت فقل خاطفين لأعمال غيرهم من الأجانب ، وقد تستروا وراء ستار شفاف يمكن تمزيقه بسهولة هو ستار الترجمة . فبعد أن يحذق الواحد من هذه الفئة فن الترجمة أو بعد أن يمتلك ناصية المعاني التي يوردها المؤلف الأمريكي أو الانجليزى أو الفرنسى أو الروسى ، فانه يأخذ في الاستيلاء الثقافى زاعما بعد أن يتم له الاستيلاء وبعد السطو أن ما يقسمه بين يدي قراء العربية انما هو من يراعه وابتكاره وافرازه الفكرى . وحتى اذا هو ألمع هنا أو هناك الى المؤلف الاصلى بجمل أو عبارات مستقاة منه ، فانه يضلل القارئ العربى بأن يعزو كل ما عدا تلك الاقتباسات الى نفسه مع أنها استمرار لما أخذ المؤلف الاصلى المسكين المسطو عليه وعلى فكره في سرده فى باقى الكتاب الاصلى .

على أننا حتى بالنسبة للباحث الأمين والمخلص فيما يقوم به من بحوث ، فاننا لا نرضى له بأن يظل سائرا طوال مشوار حياته الثقافية وهو متمركز على عكاز المراجع والفكر الغربى . لماذا لا يخرج كل مفكر من مفكرينا سواء كانوا مترجمين أم باحثين ولو بكتاب واحد بؤلفه بنجر اعتماد من قريب أو من بعيد على فكر الآخرين بالغرب أو بالشرق ؟

لسنا ننعى على الترجمة ، ولسنا نخضع من قيمة البحوث العلمية والفلسفية والأدبية ، بل ننعى على تلك العنينة المرضية ، أو قل العنينة التى تؤدى الى اىصال النضج الثقافى الى مرحلة لا تتعداها الى ما قسم الله لعباده أن يرتقوا . لقد سادت ايدىولوجية فكرية وأدبية بين شبابتنا من الملقين والأدباء — ونخشى أن نقول بين أئمة الفكر والأدب عندنا — بأنه ليس فى الابداع أحسن مما كان ، وأن من يريد أن يشارك فى موكب الثقافة فعليه أن يترجم وأما أن يلقم بحثا ، وعلينا فى الواقع أن نفجر القضية بهذا السؤال : ما الفرق الجوهرى بين الباحث والمؤلف ؟

إن الباحث يسأل نفسه قائلا : « ما الطرق التى سلكها الآخرون من السابقين والمعاصرين حتى اختار من بينها وأقفوها ؟ » أما المؤلف فانه يسأل نفسه قائلا : « ما الطرق التى لم يتسن للآخرين قبلى أو الآخرين من المعاصرين أو المحيطين بى الضرب فيها لكى أطرق فيها بل ولكى أشقها وأقوم بتعبيدها . وبتعبير آخر نقول إن الباحث يسير فى النور الذى أضاه له غيره ، بينما يشمل المؤلف النور لنفسه يرشده به بعد ذلك من يسرون خلفه .

والواقع أن قصة العنينة المتفشية بين الشباب والكبار لها أصول متباينة . الأصل الأول — تربوى فى المدرسة والجامعة يقال للناشئة اقرأوا وخلصوا وترجموا . ولا نعنى أيضا المربين على اختلاف مستوياتهم الثقافية من المسئولية . انهم يدرّبون تلاميذهم على العنينة المستمرة . ولعل أكبر أداة لترسيخ قوائم العنينة فى ناشئتنا هى الامتحانات . ولا شك أن القارئ قد سمع شيئا من تلك القصص التى يلوکها كثير من طلبة الجامعة ، من أن الأستاذ يحضر طلبته ان هم عنعنوا عن أستاذ آخر سواء ، أو اذا هم عنعنوا من مرجع خلافا للمرجع الذى يحدده لهم . وثمة من يفتعل ذكر فكرة أو تجربة أو اتجاه فى الأداء مهددا ومتوعدا بأن من يخالف عما ذكره لهم فى محاضراته فى ورقة الاجابة أو فى الامتحان الشفوى فإن مصيره سيكون الرسوب وبئس المصير .

أما الأصل الثانى للعنينة المرضية المتأصلة لدينا فهو أصل نفسى . فثمة احساس بالقصور عن التفكير وعن التعبير . ويتبنى هذا الاحساس بالقصور المرضى بازاء التراث من جهة ، وبازاء الثقافة الأجنبية من جهة أخرى . ويشيع هذا الاحساس بالنقص أيضا لدى التلاميذ والطلاب . فيخشى الواحد منهم أن يفكر أو أن يعبر ، فيعنعن عن مدرسيه وعن الكبار من المفكرين . ونخشى أن نقول ان ثمة ما يمكن أن نسميه باحتقار الفكر الشخصى وعدم الثقة بما يدونه المرء بقلمه . ومن الجهة الأخرى ،

ثمة ما يشبه العبادة أمام هياكل كبار المفكرين والأدباء أو من ذاع صيتهم
بـحق أو بغير حق - وبهذا تتفشى العنينة ويظل المعننون مصابين بالقزامة
الفكرية بحيث لا يطمحون الى مستوى من التفكير المستقل *

أما الاصل الثالث فهو خشية النقد - فلكي يكون المرء في مأمن
من النقد أو من تمزيق ما تم له التفكير فيه والتعبير عنه مستقلا ومتحررا
من العنينة - فإنه يجرى الى المراجع التي يظن أنها تقويه شر النقد
والنجريع - فإذا ما شن الهجوم عليه فإن الخندق الذي يركن اليه يتمثل
في ذكر المصدر الذي استقى منه كلامه وهو لأحد عمالقة الفكر أو الأدب -
وعليك أن تستمع الى مناقشة إحدى الرسائل الجامعية لتقف على ما يتصف
به كثير من قضية الفكر الساديين الذين يجدون في المدارس المسكين
فريسة يشبهونها تجريحا وتذبيحا - ولستنا نذهب الى التعميم فنزعم أن
السادية سمة عامة نلاحظها في جميع الأساتذة المناقشين للرسائل
الجامعية ، بل نذهب الى أن هناك أرهابا فكريا شائعا يتضمن حضا
لشبابنا على العنينة الفكرية التي اذا ما صارت نغمة سائدة ، فإنها تشكل
اذن الضربة القاصمة لظهر ثقافتنا العربية ولأدبنا العربي *

العمليات الكلامية المزيفة :

الواقع أن الكلمات التي نستخدمها - سواء في لغة الحديث أم في
لغة الكتابة - تشبه الى حد بعيد العمليات التي نستخدمها في التعامل
النقدى في الأسواق - ولعلنا نجد هذا التشابه يصل الى حد التطابق
عندما تحل الكلمة بالشيك والأوراق المالية محل العملات - ولقد يكون
الايصال بمثابة نقود تحملها كلمات - وكما أن هناك عملة صحيحة وعملة
أخرى زائفة ، كذا فإن هناك كلمات تدل على المعاني المقصودة ، بينما
هناك كلمات أخرى زائفة تشير كذبا الى معان هي بعيدة عنها كل البعد -
فالشخص قد يستخدم بعض الكلمات للدلالة على معان في رأسه ، بينما
لا تكون تلك الكلمات المستخدمة هي الحقيقية بالاستخدام ، وكان حري به
أن يستخدم كلمات أخرى للدلالة على المعاني المقصودة *

ولقد نستطيع أن نستبين زيف بعض الكلمات التي يستخدمها
الناس بعامة - ونحن في غنى عن التنبيه الى ضرورة تحرز الأديب من
الوقوع في هذا الزيف في استخدام الكلمات في أثناء سوقه لمعانيه أو
عواطفه - ولعلنا نقسم الزيف في استخدام الكلمات وفق المناحي التالية :

أولا : أن يستخدم الشخص كلمة للدلالة على أحد المعاني ، ولكنه
بدل أن يصيب الهدف المعنوي الذي يريد الاقصاص عنه ، فإنه يصيب

عكس المعنى المقصود . من ذلك استخدام بعضهم لكلمة « المتناهي » وهو يقصده من استخدامه لها معنى « اللامتناهي » فيقول مثلا « ان فلانا كان غنيا غنى متناهيا » . وكان الأخرى به أن يقول « ان فلانا غنى غنى لا متناهيا » . وكذا عندما يقول قائل « فلان فقير » وهو يعني أن ذلك الشخص المشار إليه يؤمن بالقضاء والقدر . والصحيح أن يقول « فلان جبري » لأن القدرى هو من يؤمن بأنه صانع قدره والمسيطر على أعماله وعلى النتائج التي يريدونها من أتيان تلك الأعمال . وعلى العكس فإن الجبري هو من يؤمن بأنه قد كتب عليه الخير والشر على السواء .

ثانيا : أن يخطئ الشخص في تشكيل الكلمات ، فبأنى المعنى على عكس ما قصد إليه . من ذلك أن يقول شخص ما « عض الولد » بضم الدال (الكلب) بفتح الباء) ، وكان أخرى به أن يفتح الدال ويضم الباء ، فالخطأ في تشكيل هاتين الكلمتين جعل الولد هو الذى عض الكلب مع أن المتحدث يقصد أن الكلب هو الذى عض الولد .

ثالثا : أن يستخدم المتحدث أو الكاتب مصطلحا علميا أو فلسفيا أو سياسيا بمعنى خاطئ . لأن ذلك المعنى لم يتضح في ذهنه ، أو لأنه يفهمه هكذا فهما خاطئا . من ذلك أن يستخدم أحد المتحدثين أو الكتاب كلمة ديموقراطية بمعنى التواضع أو بمعنى المساواة أو بمعنى العدالة أو نحو ذلك من معان بعيدة عن معنى الديموقراطية .

رابعا : استخدام إحدى الكلمات فى معنى لم يجعل لها ، ولكن الاستخدام الخاطئ . شاع بسبب التشابه الشديد بين الكلمتين . من ذلك استخدام معظم الناشرين لكلمة « ينفذ » (بالذال) بدلا من استخدام كلمة « ينفذ » فيقول الواحد منهم ان طبعة الكتاب الفلانى قد نفذت ، بدلا من قوله انها نفذت .

خامسا : اقحام كلمة بمعناها فى لغة الحديث أو لغة الكتابة بغير أن يكون لها لزوم أو ضرورة . فتصير الكلمة بمثابة لازمة كلامية تفرض نفسها فرضا على لسان المتحدث أو على قلم الكاتب . ولا شك أن اللوازم الكلامية تضايق المتحدث والمستمع على السواء ، كما تضايق الكاتب والقارئ أيضا . ولا شك أيضا أن اقحام تلك اللوازم فى الحديث أو فى الكتابة لما يعطل سوق المعانى وإيصالها بسهولة الى المتلقين .

سادسا : استخدام الكلمة الأعم بدلا من الكلمة الأخص المقصودة ، وذلك بسبب جهل المتحدث أو الكاتب بالدقائق والتفاصيل . من ذلك مثلا استخدام كلمة « عسكري » أو كلمة « شرطى » بأزاء أى شخص من فئة الجنود ، أو استخدام كلمة « ضابط » بأزاء أى شخص من فئة

الضباط . مع أن هناك رتبا تميز بين الجنود بعضهم وبعض ، وبين الضباط بعضهم وبعض . وتقس الشيء ينسحب بإزاء استخدام كلمات مثل سيارة وطيارة . وفي بعض الأحيان يكون لاستخدام الأخص بدلا من الأعم نتائج جيدة وهامة ، وعلى العكس يكون لاستخدام الأعم بدلا من الأخص نتائج خطيرة . من ذلك تحديد الطبيب لاصم دواء بالذات بدلا من أن يكتب في الروشتة « دواء مسهل أو دواء مضاد للسعال » ويترك للمصيد أن يختار أى دواء من بين العديد من الادوية التى جعلت لعلاج الامساك أو لعلاج السعال . فمعرفة الطبيب لحالة المريض تجعله يحدد الأخص ويتجنب الأعم .

سابعاً : مخالفة إحدى القواعد اللغوية الهامة كالقاعدة اللغوية التى تقضى بترك أو حذف المعنى الذى تحمله الكلمة الواردة بعد الباء عند استخدام كلمة « استبدل » ومشتقاتها . فكثيرا ما يقال « استبدل الجيد بالردي » ويقصد المتحدث أو الكاتب أن يقول « استبدل الجيد بالردي » ، ذلك أن الكلمة التى ترد بعد الباء تشير الى ترك ما تشير اليه من معنى . ويمكنك أن تقول استبدلت بالنقود طعاما « تماما كما تقول « اشتريت بالنقود طعاما » . فبغض النظر عن موقع الكلمة المسبوقة بالباء ، فإن ما بعد الباء يجب أن يكون متروكا . بيد أن بعض الأدباء يغفلون عن هذه القاعدة الهامة ويستخدمون الكلام مقلوبة .

ثامناً : أخطاء الترجمة من اللغات الأجنبية . فلقد أخطأ واحد من كبار علماء النفس فى مصر فترجم كلمة Puberty بالمراهقة ، بينما ترجم كلمة adolescence بالبلوغ . وسار على هذا النحو طوال الكتاب الذى قام بترجمته ، فقدم الى قارئ العربية كتابا يحمل كثيرا من الزيف الذى لم يذنب فيه المؤلف .

تاسعاً : استخدام بعض الكلمات استخداما خاطئا بسبب ذبوع تلك الاستخدامات الخاطئة على الألسنة والأفلام . من أمثلة ذلك استخدام كلمة « شيق » بمعنى « شائق » فيقال « هذا الكتاب شيق » ويقصد المتكلم أو الكاتب الإشارة الى معنى المتع ، والأحرى به أن يقول « هذا الكتاب شائق » أما كلمة « شيق » فمعناها مشتاق كأن أقول « أنا شيق اليك أو أنا مشتاق اليك » . وهناك استخدامات لغوية كثيرة خاطئة ولكنها ذاعت بحيث صار من الصعب اكتشاف الخطأ فيها أو فى استخدامها . من ذلك أيضا استخدام كلمة « نشط » والصحيح أن تستخدم كلمة نشيط (بالياء) فنقول هذا شخص نشيط ، ولا نقول هذا شخص نشط .

عاشرا : الاغراب فى استخدام الكلمات ، كان يعتمد الاديب الى استخدام الكلمات المهجورة ، أو التى يصعب على المستمع فهمها أو على القارئ تخمين معناها . فبينما يكون أمام المتحدث كلمات مرادفة قريبة المنال ومألوفة لدى استماع المستمع لها ، فانه يبحث عن كلمة غريبة يزوج بها زجا فى حديثه أو فيما يقوم بكتابته . من ذلك مثلا أن يستخدم الأديب « كلمة التزاوج » بدلا من كلمة « الزواج » ، أو كلمة « علق » بدلا من استخدام كلمة « علاقات » . ولقد فحسب أن بعض الشعراء يمعنون فى استخدام الغريب والمهجور من الكلمات حتى يشار إليهم بالبنان . والواقع أن الكلمة الغريبة على معظم الأذان وعلى معظم الأئمة ، إنما تكون كالعملة القديمة التى بطل تداولها ، ومن ثم فانها تكون فى حكم العملة الزائفة . على أن هناك من الأدباء المبرزين من يعتمدون من وقت لآخر الى احياء بعض الكلمات التى بطل استخدامها بقصد اثراء اللغة وتخصيبها . وليس فى هذا غضاظة . ولكن على الأديب الناشئ ألا يفعل ذلك ، بل عليه أن يترك هذه المهمة لكبار الأدباء فحسب . فالأديب الناشئ لا يستطيع أن يبت الحياة فى الكلمات التى حكم عليها بالموت ، بل انه بذلك يحكم على كتابته هو بالموت والذبول .

مشكلة التخلف اللغوى :

نود أن ننبه الى خطر ثقافى محقق بشبابنا من الأدباء يتبدى فى التخلف عن مستوى التنوع الأدبى المطلوب للأديب . ولقد بدأت بوادر هذا التخلف منذ فترة طويلة عندما وجد المعاصرون من الشباب الأدباء وقتئذ صعبية فى قراءة التراث الأدبى القديم وبخاصة ما كان متعلقا بالعصر الجاهل من أشعار . ولكن أولئك الشباب ما كانوا ليجهنوا صعوبة فى فهم ما كان يكتبه طه حسين والعقاد وأمثالهما من نثر وما كان ينظمه شوقي وحافظ وأمثالهما من شعر . ولكنك تجد شباب اليوم من خريجى الجامعات بمختلف كلياتها ينبون عن أدب الجيل الماضى . فاهيك عن نبوهم عن الأدب الجاهل والعباسى وما بعدهما . وأكثر من هذا نبوهم عن الكتابات الجادة المعاصرة والتى ينتجها الجادون من كتاب اليوم .

على أن الشباب عندما يحسون بالعجز عن مطالعة ما يقع بين أيديهم أو ما يقدم إليهم من كتابات جادة لا يعترفون بالقصور عن الفهم ، بل يزورون عزوفهم عن القراءة الى عدم ملاءمة تلك الكتابات لذوقهم وعدم نمشيها مع روح العصر . فالخطأ ليس اذن فيهم ، بل هو فيمن يتفهمون من الكتاب فيما يكتبون . ومن ثم فانهم يقبلون على قراءة الكتب البسيطة

المادة التي لا نضم أشياء لا يعرفونها • فهم يشترطون فيما يقبلون على قراءته أن يكون معروفا لهم بالفعل وإن كانوا يشترطون في نفس الوقت «وفه في قوالب جديدة شائعة» •

وهنا موطن الداء الثقافي الذي ابتلى به شبابنا من الأدباء ومن غير الأدباء • فهم يعتبرون أن ما سبق لهم أن حصلوه من مفردات وعبارات لغوية لا يقبل الزيادة ، وأنه يكفي لكي يسبروا به جميع الكتب التي «يلج للقراءة» • وكل مفردة أو عبارة لغوية لا يعرفونها يجب إذن على الكاتب تحاشيها عندما يكتب ، وإلا فإنه يتهم بالانحطاط واستعراض جذلاته اللغوية وهي عضلات ليست ثقافية في نظرهم على أية حال •

فشة ما يمكن أن نسميه بتوقف النمو اللغوي عند شبابنا • وأكثر من هذا فشة احترام يزجي للأفكار والوقائع والأحداث بينما هناك احتقار المصنغ والعبارات وكل الأساليب والفنون اللغوية التي تساق فيها الأفكار والوقائع والأحداث • ولقد نتهم بعض الكتاب الذين لقوا حظا من الشهرة بين كتابنا بالبلطجة اللغوية • فهم يتحدثون الفصحى بما يفتعلونه من استخدام للألفاظ سوقية وعبارات عامية فيما يكتبون • ونحن وإن كنا نعترف بأن بعض الكلمات العامية أو العبارات التي ليس لها أساس من الفصحى قد تجل عن معان لا تجل عنها كلمات أو عبارات فصحى ، فإننا نحذر من الانطلاق في هذا المجال بنير حذر وتحفظ •

ولعلنا نضوغ القضية في سؤالين أساسيين : لماذا نكتب ؟ ولماذا نقرأ ؟ إننا نجد أن كتابنا ينقسمون بإزاء الإجابة عن هذين السؤالين إلى فريقين : فريق المفيد ، وفريق الممتع • وطبيعي أن يتوازي مع هذين الفريقين من الكتاب فريق المستفيدين وفريق المستمتعين من القراء ، ونحن وإن كنا نعتقد أن ثمة فريقا ثالثا يحاول أن يجمع بين الفائدة والمتعة فيما يقوم بكتابتها أو فيما يقوم بقراءتها ، فإننا نعتقد مع هذا أن ثمة ترجيحاً مؤكداً لكفة من الكفتين : الفائدة والمتعة بحيث يمتنع وجود هذه الفئة البينية المزعومة التي تحقق معادلة بين الفائدة والمتعة •

والواقع أن هناك تفاعلاً تبادلياً فيما بين المعنى وبين الثوب اللغوي الذي ينلبس به ذلك المعنى • بيد أن الحماس للمعنى قد يكون حماساً آمياً لا حماساً كيفياً • والحماس الكمي يحمل صاحبه على الوقوف على الأشياء أفقياً لا رأسياً • فمثل ذلك الشخص المتحمس كمي للمعنى كمن يخلق بطائرة يشاهد منها البلاد الكثيرة ويقف على أمهات معالمها من حيث ظواهرها لا من حيث بواطنها • وعلى عكس صاحب الحماس المعنوي

الكمي نجد صاحب الحماس المعنوي الكيفي يركن الى البقعة الواحدة ويغوص في باطنها ويسير أغوارها ولا ينعجل التنقل لجمع أكبر عدد من المشاهدات الظاهرية .

ولا شك أن التفاعل بين اللغة وبين المعنى يتبدى أكثر ما يتبدى فيما يتعلق بالمضامين الدقيقة ، ولا يظهر الا لما فيما يتعلق بالمسميات والأوصاف الظاهرية للأشياء والأحداث والوقائع والجزئيات . من هنا فانك تجد أن الكتاب الكمي الذين لا هم لهم سوى التحليق في طائفة الفكر وذكر الأشياء بأسمائها والدلالة عليها بمعانيها الأساسية المميزة لها لا يحسون بخطورة الأداة اللغوية التي يستخدمونها . ذلك أنهم يجدون أن ما في جعبتهم من حصيلة لغوية وما تمرسوا به من عبارات واستخدامات كلامية يكفي لخدمة أهدافهم التعدادية السطحية .

ولقد نقول بحق أن المتعمق للأمور بحاجة الى تجديد لغوي مستمر ، وأن السطحي الكمي التعدادي ليس بحاجة الا لما يصلح لذكر المسيمات التي يوردها في كلامه . ونخشى أن نقول أن ثمة محاولة لأحداث تطابق بين طريقة تقديم الخبر كما تفعل الصحافة والإذاعة والتلفزيون وبين طريقة تقديم الفكر . ومثل هذه المحاولة خطر أي خطر على الفكر ، لأن أهم وظائف نقل الخبر أن تحدد معاملة الظاهرية بخبر سبر للأغوار وبغير محاولة للتحليل أو الوقوف على الدوافع أو التنبؤ بالنتائج . إما الكاتب في أي مجال فكري - وبالتالي القاري، في أي مجال فكري - يجب أن تكون كتابته رأسية أكثر من كونها أفقية .

والنمو اللغوي عند الكتاب والقراء كما ننشده يجب أن يكون نمواً وظيفياً لا نمواً مفتعلاً . والمبدأ الذي ينبغي مراعاته في الكتابة والقراءة جميعاً هو الجودة المستمرة فيما نكتب وفيما نقرأ . فلا نكتب لمجرد امتلاء القراء ، ولا نقرأ لمجرد قتل الوقت لأن مثل تلك القراءة هي في نفس الوقت قتل وقمع لامكانات النمو اللغوي والمعرفي لدى المرء .

ولعلنا نستطيع أن نستعرض فيما يلي الأسباب التي تكمن وراء التخلف اللغوي الذي يصاب به كثير من شبابنا الأدباء . وتتلخص هذه الأسباب في خمسة أسباب أساسية هي :

أولاً : الكسل الثقافي : فالواقع أن الكثير من شبابنا الأدباء - وبالأحرى شبابنا القراء - لا يرغبون في بذل كثر جهد في سبيل الارتقاء بالمستوى الثقافي . فهم يميلون الى الطريق السهل الذي لا يحتاج من جانبهم الى بذل الجهد . فهم يكتفون بالقليل الذي يسمح لهم بالتعبير

عما يدور بخلدكم من أفكار ومشاعر . وانك لتجده الكثير من شبابنا يكتفون بالعكوف على الانتاج المعاصر يقرعونه بغير أن يكلفوا أنفسهم مشقة مدارس التراث العربي القديم . ولكن هناك عقيدة قد ترسخت لدى أولئك الشباب مؤداها أن الأدب يجب بعضه بعضا . فهم يظنون خطأ أن الأدب الحديث يمكن الاستغناء به عن الأدب القديم وعن الأدب الوسيط على السواء . فهم يقولون طالما أننا نتعامل مع المعاصرين ، فلماذا لا نقتصر على دراسة الانتاج المعاصر ؟ وبالإضافة الى هذا فانهم قد يظنون أن دراسة آداب العصور الماضية يمكن أن تضرب الأسلوب بالعقم ، ومن ثم فانه لا يعدو أن يكون مضيعة للوقت والجهد بلا طائل .

ثانيا : اهمال المعاجم اللغوية : فالكثرة الكبيرة من شبابنا الأدباء لا يكلفون أنفسهم مشقة البحث في المعاجم اللغوية . فهم يعتمدون على السمع فيما يكتبون . والواقع أن مسئولية الكتابة تتطلب مراعاة الدقة فيما يكتب . ولا شك أن نسبة كبيرة من الأخطاء اللغوية التي تطفح بها كتابات كثير من الأدباء الشباب انما ترجع الى اهمال البحث في المعاجم اللغوية .

ثالثا : الاستعجال في نشر الانتاج الأدبي قبل الوصول الى النضج المعقول . فالكثير من شبابنا الأدباء ينخدعون ببريق ما يتم لهم انتاجه ، فيظنون خطأ أن البريق الذي يشاهدونه فيما يكتبون يكفي لأن يشفع لهم بنشر ما قاموا بكتابته . ولكنهم اذا استطاعوا في المستقبل أن يتصفحوا ما قاموا بكتابته قبل النضج الأدبي وقد تم لهم احراز ذلك النضج الأدبي بعد سنوات من الدراسة والتمرن ، فانهم سوف يحكمون بأن ما سبق لهم كتابته في بواكير حياتهم الأدبية لم يكن في الواقع مما يستحق النشر ، وأن اللذين حكموا على انتاجهم المبكر بالغبطة لم يكونوا مجتهدين بحقهم ولم يكونوا ظالمين أو قساة .

رابعا : الافتقار الى الطابع الشخصي والى الأصالة : فالكثير مما يقوم الشباب بكتابته انما يكون تقليدا لما سبق أن وقعوا عليه لدى غيرهم . فهم لا يقدمون جديدا بل يكررون ما سبق لغيرهم ابتاعه من الأدباء السابقين أو المعاصرين . صحيح أن الأدب الشاب يجب أن يمر بمرحلة التقليد وبتقمص بعض الشخصيات الأدبية . ولكن مثل ذلك التقليد أو هذا التقمص لا يشفع للأدب الشاب لنشر ما قلده به غيره أو ما أفرزه من أدب وهو في حالة تقمص إحدى الشخصيات الأدبية .

خامسا : الثورة الفارغة والتمرد لجرد التمرد على الكبار من الأدباء . وهنا نجد أن الأدب الشاب وهو في سورة نقده للكبار من الأدباء ربما

يكون في غاية الفجاجة اللغوية . فهو لا يكاد يبين عما يرمى اليه في ثورته في أسلوب واضح أو في أسلوب يخلو من الأخطاء اللغوية . وكان أخرى به أن يتعلم أولاً فنون التعبير والابانة الادبية قبل أن يقتحم ميدان الكتابة ، أو قبل أن يتجرأ بالتعريض لما سبق لكبار الأدباء كتابته وانتاجه . ولا يكفي كندرية للأديب الشاب أن يثور على العمالقة بأسلوب وكيك حتى يكون بذلك قد سجل اسمه في عداد المحالدين من الأدباء .

مقومات الابداع الفنى

المراحل التى يمر بها الابداع الفنى :

من الصعب أن نتبع الخطوات أو المراحل التى يمر بها الفنان منذ أن تخطر بباله فكرة أحد الأعمال الفنية وانتهاء إلى إنتاج العمل الفنى بالفعل . ولكن مع هذا فلا بأس من محاولة تحديد المراحل التى يمر بها الابداع الفنى حتى نستبين الكيفية التى ينشأ بها العمل الفنى جنينا فى ذهن الفنان وانتهاء إلى تقديمه على مسرح الحياة الاجتماعية .

وعلىنا بادئ ذي بدء أن نقول أن العمل الفنى لا يوجد فى ذهن الفنان بملامحه التى ينتهى إليها والتى يتميز بها بعد اخراجه إلى الواقع . ولعلنا نقول أن العمل الفنى يبدأ جنينا فى ذهن الفنان على هيئة احساس ونبض بالحياة أو قل بنشوة معينة يستشعرها الفنان خافتة فى أول الأمر ثم تأخذ فى الزيادة المطردة حتى تصبح بمثابة شعلة متوهجة فى قلب وعقل الفنان .

والواقع أن هذه النشوة التى تتزايد فى ذهن الفنان لا تكون مرتبطة بموضوع ما ، بل تكون بشابة رغبة فى ممارسة الفن فحسب . فالفنان يجده نفسه مدفوعا إلى - أو قل بتعبير أدق - مهيا للعمل . ذلك أن هذه النشوة أو هذه الرغبة فى العمل الفنى تتضمن فى نفس الوقت رصيذا هائلا من الطاقة غير المتبلورة وغير الدائرة حول موضوع بالذات . بيد أن هذه الرغبة أو النشوة الراضية - إذا صح التعبير - تكون بحاجة إلى موضوع تلتف حوله . وهنا تبدأ المرحلة الثانية فى العمل الفنى . ذلك أن الفنان يأخذ فى البحث - لا شعوريا - عن موضوع يدير حوله هذه الرغبة الهائجة . ولعله يقع على هذا الموضوع بعد وقت يقصر أو يطول . بيد أن هذه الفترة التى يقضيها الفنان فى البحث لا شعوريا عن

موضوع يدير حوله رغبته انما تكون فترة فيها حيرة وفيها توتر قد يعم الحياة الذهنية للفنان . فهو يكون خلال تلك الفترة شاعرا برغبة ملحة لتجنب العلاقات الاجتماعية . وحتى اذا كان الفنان في خضم الحياة ، فانه يحاول أن يكون سلبيا وغير متخذ له أى دور ايجابى فى ذلك الخضم الهائج من العلاقات الاجتماعية . فهو قد يكون فى التسارع أو حتى فى أحد المعانع أو على شاطئ البحر ولكنه يكون موجودا وقتئذ بجسده فحسب . أما ذهنه فانه يكون فى بحث دائم عن الموضوع الفنى الذى يباور حوله ورغبته المحتدمة فى الانشاء الفنى .

وفى اللحظة التى يعثر فيها الفنان على الموضوع الذى سوف يدير حوله عاطفته الهائجة والذى سوف يتفق فيه رغبته المحتدمة ، فانه يجد الراحة كل الراحة ، ويأخذ التوتر التنبطى فى اتخاذ صورة أو هيئة منتظمة . ان الفنان بعد الوقوع على موضوعه لا يكون فى حالة من التشوش ، بل يكون قد استحال من حالة التوتر غير المنظم الى حالة من التوتر الموظف لهدف معين . فالموضوع الذى يقع عليه الفنان يشكل بالنسبة له هدفا خارجيا يوجه إليه طاقاته الفنية . بيد أن الفنان يجد نفسه برغم اتجاهه وجهة معينة ومحددة تتمثل فى الموضوع الذى وقع عليه ، خالى الوفاض من خطة للعمل . فالمراحل أو الخطوات التى سوف ينتهجها غير متوافرة بين يديه . لماذا يعمل إذن ؟

انه يكون إذن أمام منهجين : اما المنهج التفصيلي ، واما المنهج التتابعى . فبالنسبة للمنهج التفصيلي ، فان الفنان يأخذ فى وضع تصميم متكامل لعمله الفنى ، أو بتعبير آخر انه يأخذ فى تحديد خطوات العمل التى سوف يمر بها فى أثناء تنفيذ عمله الفنى خطوة خطوة حتى نهاية المطاف . اما الفنان الذى يأخذ بالمنهج التتابعى فانه يضع الخطوة الأولى ، أو قل انه يحدد أول الخيط فحسب ، ويترك الخطوات التالية اعتقادا منه أنه طالما أمسك بأول الخيط ، فان كل الخيط يكون إذن فى يده . فالخطوة الأولى تؤدى حتما الى الخطوة الثانية . وبعد أن يبدأ فى الخطوة الثانية ، فان الخطوة الثالثة تتضح أمامه . فهو يسير وراء الخطوات خطوة بعد أخرى بغير أن يجهد نفسه بالتنبؤ عما عسى أن تكون عليه جميع خطوات العمل .

والواقع أن كلا المنهجين يلتقيان عند نقطة واحدة . فالفنان الذى يحدد جميع خطوات العمل الفنى ، لا يلبس خطواته أو مراحل عمله جميع التفاصيل ، أو قل انه يحدد الاطار الخارجى أو الهيكل العظمى لتلك

العمليات فحسب دون التفاصيل . وأكثر من هذا فإن الخطوات التي يحددها لا تكون نهائية ولا تكون حتمية أو ملزمة له ، بل تكون خطوات مبدئية قابلة للتبديل . فهو يستمر في مراجعة خطته في ضوء ما يتضح أمامه من رؤى جديدة . ومن جهة أخرى فإن صاحب المنهج الثانى - أعنى المنهج التتابعى - يكون مترسما ولو لاشعوريا - لما سوف تكون عليه الخطوات التالية . انه كمن يقف على مسافة بعيدة من الأشياء المترامية أمام ناظره فلا يتيسر له مشاهدتها بوضوح ، ولا يستطيع أن يستبين ملامحها بدقة . فهو يكتفى بتبين ملامح الخطوة التالية ، ولكنه فى الوقت نفسه يكون على بصر جزئى بالخطوات التالية . فهو كمن يسير فى طريق طويل ممتد أمامه . فهو يكتفى بالتركيز على الأشياء البعيدة التى ما أن يقترب منها حتى يتبينها ويقف على ملامحها بدقة .

وهكذا يكون الفنان قد مر بالمرحلة الثالثة فى عمله الفنى عندما يتم له اختيار منهج من المنهجين السابقين . وقد قلنا ان هناك التقاء بينهما ، فلا يوجد اذن تعارض أو تجافى بين الأخذ بمنهج منهما دون المنهج الآخر . وهنا تبدأ المرحلة الرابعة ، وهى المرحلة التى نسميها بمرحلة التجريب أو مرحلة ما قبل الانطلاق فى العمل ، فالفنان يأخذ فى هذه المرحلة فى عمل تجارب تتصف بالتردد . انه هنا يقدم رجلا ويرجع بأخرى . انه يبنى ويهدم ، ويشكل ويعيد التشكيل . ولكأن الفنان فى هذه المرحلة يود أن يبدأ بداية ممتازة . ذلك أنه يعلم جيدا أن نقطة البدء هى أهم نقطة ، وأن العمل كله يترأب بعضه فوق بعض بناء على خطواته الأولى التى يتخذها . ولقد تستمر هذه المرحلة التذبذبية مدة طويلة قد تستمر لدى بعض الفنانين لعدة سنوات . ولقد تتداخل الأعمال الفنية عند الفنان الواحد . فهو قد يؤجل أحد الأعمال الفنية لأنه لا يعثر على نقطة الانطلاق التى ترضيه ، بينما يكون قد عثر على نقطة انطلاق لعمل فنى آخر يرضى عنها ، فيبدأ فى انجازه تاركاً عمله الفنى الآخر لحين العثور على نقطة انطلاق ترضى مذاقه الفنى .

وهنا يختلط الشعور بالاشعور ، والانتباه بأحلام اليقظة . فلقد يعثر الفنان على نقطة انطلاقه فى أثناء غوصه عميقا فى منامه . فيقوم لتوه ليبدأ فى عمله ، ويكون بذلك قد وقف على أول الخيط وأمسك به فلا يفلت من بين يديه . ونود أن نشير بهذه المناسبة الى أن الفنان فى هذه المرحلة يترك لنفسه العنان ليسبح فى جو أحلامه الفنية . انه يكون نهبا للمشاعر التى تغمره غمرا تاما . فهو لا يكاد يستغرق فى النوم حتى

يجد أن خبراته القديمة وخبراته الحديثة وقد أخذت في التفاعل فيما بينها تفاعلا خصباً منتجا . فالمسألة إذن لا تكون متعلقة بالشكل فقط ، بل تتعلق بالمضمون أيضا . فالفنان في هذه المرحلة ليس مجرد صائغ يصوغ مشاعره وأفكاره في نتاج فني أو في نقطة انطلاق فنية . بل هو يشكل في دخیلته مضمونا فنيا جديدا جلة قامة أو جلة ناقصة حسبما يتييسر له .

ولعلنا نعيش هنا على المرحلة الخامسة التي تتعلق بالمضمون الفني برهته . انها مرحلة نضج العمل الفني بدخيلة الفنان . فالشكل والمضمون الفليان يسيران في هاتين المرحلتين الأخيرتين بطريقة تداخلية والواقع أن من الصعوبة بمكان فصل الشكل عن المضمون في العمل الفني ذلك أن الشكل عند الفنان ليس مجرد إطار يحشوه بما يريد . بل هو المضمون متجسد في المظاهر ، كما أن المضمون هو الشكل المخبوء في الباطن . فالشكل والمضمون يتكاملان في العمل الفني عند الفنان الأصيل . ونحن نعتقد أن النقص في التكامل بين الشكل والمضمون أو إمكان عزل الشكل عن المضمون إنما يعبر عن نقص في النضج الفني لدى الفنان .

وأخيرا تأتي المرحلة السادسة في العمل الفني ، وذلك عندما يستمر الفنان في عمله حتى نهايته وعندما يأخذ في مراجعته وتنقيح المعوج فيه . على أن تنقيح العمل الفني يختلف من فنان لآخر . فمن الفنانين من يعتقد أن العمل الفني لا يقبل التنقيح . انه كالطفل الوليد الذي لا يجوز التدخل في خلقة بالتنقيح والتعديل ، والا فان مثل ذلك التنقيح والتعديل يفسد ما فطر عليه ذلك الوليد من خلقة طبيعية . ولكن من الفنانين من يعتقد أن التنقيح والتعديل ضروريان طالما أنهما لا يمتدان الى جوهر العمل الفني وأساسياته وخطوطه العريضة . وطالما أن العمل لم يعرض على الملا فان للفنان الحق في تعديله وتنقيحه .

تنمية الذوق الفني عند الفنان :

هل الاحساس بالجمال لدى الفنان فطري أم مكتسب ؟ اننا نعتقد أن احساس الفنان بالجمال فطري من ناحية ، ومكتسب من ناحية أخرى . فشمه جانب من هذا الاحساس فطري وجانب آخر مكتسب . ومعنى هذا أن الفنان لا يركن الى ما سبق له اكتسابه بالفطرة أو بالوراثة من هذا الاحساس الجمالي ، بل هو يعمد الى تنمية الاحساس بالجمال لديه بالتربية الجمالية الذاتية . وسوف نعود نحن في هذا المقام الى استعراض الوسائل التي يتفرع بها الفنان في تنمية ذوقه الفني .

ثمة أولا - تأمل الطبيعة • والواقع أن الطبيعة هي المصدر الأساسي
الذى يستمد منه الفنان شعوره بالجمال • والطبيعة طبيعتان : طبيعة
أفقية ظاهرة ، وطبيعة رأسية باطنة • ونقصد بالطبيعة الأفقية الظاهرة
ما يمكن أن تقع عليه العين أو ما يمكن أن تسمعه الأذن أو يصل إلى
مجال الإدراك المباشر عن طريق حاسة أو أكثر من الحواس الخمس •
أما الطبيعة الرأسية الباطنة فأننا نقصد بها ما يمكن إدراكه بالواسطة
سواء بأجهزة التكبير كما هو الحال لدى دراسة أو مشاهدة تركيب إحدى
الخلايا تحت المجهر ، أم بأجهزة التصغير التى تصور بها الكرة الأرضية
أو بعض قاراتها دفعة واحدة من خارج نطاق الجاذبية الأرضية أو من فوق
أحد الكواكب • ولا شك أن القطاع الأكبر من الطبيعة بشقيها الأفقى
والرأسى يتسم بالجمال والاتساق • ومن الطبيعى أن الوقوف على ما فى
الطبيعة الأفقية والطبيعة الرأسية من جمال بحاجة إلى تأمل وغوص فى
آفاق الطبيعة المتباينة •

ثمة ثانيا - الجرى بصدق وراء الاستعدادات الشخصية والميول
الذاتية • فالفنان الأصيل هو ذلك الإنسان الصادق مع نفسه أولا وقبل
كل شيء • وبتعبير آخر فإن الفنان الذى يريد أن ينمو تلوquia يجب أن
يتخفف من الضغوط الخارجية ومن فرض الآخرين لأذواقهم عليه • أنه
يجب أن يكون صاحب ذوق شخصى ، وألا يكون خاضعا فيما يتذوقه لما
يتذوقه الآخرون • فالافصح عن ملامح النوق الشخصى من الخصائص
الأساسية للفنان • وهذه النزعة الذاتية يجب أن تبدأ مع المرء منذ نعومة
أظفاره • وحتى إذا وجد الفنان نفسه ، وقد خضع مؤقتا لأذواق الآخرين
ممن يعجب بهم وينبهر بأعمالهم الفنية ، فإن عليه بالمبادرة بأن يثور على
مثل تلك التبعية الوجدانية ، وأن يستقل بذاته وأن يحاول أن يكون
فى استقلال تام أو بتعبير آخر فى حالة من الفطام الوجدانى • وعلينا أن
نميز هنا بين تائر الفنان أو قل بين تفاعل الفنان بالمؤثرات الأخرى التى
قدمها الآخرون ، وبين حالة التبعية والمضوع الانبهارى لما سبق للآخرين
أن قدموه • فلا مانع من تائر الفنان أو من تفاعله بالمقومات الجمالية
الفنية التى قدمها فنانون آخرون ، ولكن بشرط ألا يكون التائر والانفعال
بمشابة عائقين أمام الافصح عن المقومات الذاتية التى تعتمل فى ذاتية
الفنان • والواقع أن الفنان الأصيل يداوم على تنمية الحكم الذاتى لديه ،
وأن يعطى الدور الأكبر لمزاجه الشخصى بحيث تطفو دائما على سطح
أعماله تلك الذاتية الخاصة به •

ثمة ثالثا - تدريب البدن على صنع الفن • فسواء كان الفن الذى
يقدمه الفنان فنا مرثيا أم كان فنا مسموعا ، فإنه فى الحالتين يجب أن

يدرب يديه على الممارسة • والواقع أن لليدين لغة فنية يجب أن يتعلمها وأن يتمكن منها تمكنا تاما • فليس من الحق أن يقال إن النمو النفسى أو كثرة التلقى عن الخارج وشحن الذهن بالمعلومات أو الوجدان بالتأثرات كفىل بأن يحمل اليدين على الابداع أو على انتاج الفن • فالخلق بالفنان أن يمرن يديه على الذوق وعلى الانتاج • ولقد يقال ان اليدين لا تذوقان بل ان الذوق يكون فى دخيلة الفنان فحسب • بيد أننا لا نغالى اذا قلنا ان اليدين أيضا تذوقان وأن الفنان الأصيل يجعل من يديه أداة يتذوق بهما ما عمله • فلا تعود اليدين مجرد أدوات للتنفيذ بل هما تخلقان وفى أثناء عملية الخلق فانهما تقومان بالتذوق تماما كما يتذوق اللسان طعم ما يقوم بتذوقه • بيد أن مرحلة قدرة اليدين على الذوق الفنى لا تنأتى للمرء الا بعد فترة طويلة من الممارسة الفنية • فالفنان يتحسس الأشياء لا كما يتحسسها الآخرون من الأشخاص العاديين ، بل هو يتحسسها بطريقة فريدة مباينة لما يفعله غير الفنانين • فلامسة الفنان للأشياء يكون بلغة تختص بها أنامله •

ثمة رابعا - تأمل خبرات الآخرين ومعايشتها • فالفنان فى سبيل نموه الفنى يستلهم خبرات غيره من الفنانين لا من بعيد ، بل من قريب جدا • انه يحاول جاهدا أن يتقمص شخصياتهم تقمصا وظيفيا لا تقمصا مرضيا • فثمة تقمص يمر فيه الفنان أو يستخدمه اراديا - ولو أنه يكون لا شعوريا فى مراحله التالية - لغيره من فنانين فى المضمار الذى يعمل فيه • وهذا التقمص أو تلك المعاشاة اللصيقة تعنى أن يلعب الفنان نفس الأدوار التى لعبها الفنان الذى يتقمص شخصيته أو هو يلعب دوره الفنى • فهو يبدأ حيث انتهى الفنان الآخر ، ثم يعود الى الوراء • ذلك أن الفنان لا يقع الا على النتاج الفنى للفنانين الآخرين • فهو اذن يبدأ حيث انتهى غيره ، ثم يعود خطوة بخطوة الى الوراء • الى أن يصل الى نقطة البداية • ثم هو يعود مرة أخرى من نقطة البداية الى نقطة النهاية • فهو لا يقف أمام العمل الفنى للآخرين موقف المتفرج ، بل يقف منه موقف من يمر بذات الخبرة • ولكن أنى له أن يمر بخبرة غيره اذا لم يبدأ من حيث انتهى ذلك الغير • ولعلنا نصف هذا الموقف التقمصى بأنه الموقف الاستيعابى الحقيقى الذى يمكن الفنان من القفز الى مرتبة أعلى من المرتبة التى يكون عليها • فهو يتعلم فنيا ونفسيا على يد أحد الفنانين بغير أن تكون تلك التلمذة تلمذة مباشرة ، حيث ان الفنان الأستاذ لا يكون موجودا بالموقف بل تكون أعماله فقط هى الموجودة • فالفنان المتعلم يعيش بالخيال ولكن بدءا بنقطة واقعية هي نقطة النهاية التى انتهى فيها الفنان

الى نتاجه الفنى الذى يتناوله الفنان المتعلم . ومن الطبيعى أن يكون من الصعوبة إمكان التمهق بالعمل الفنى من نقطة النهاية الى نقطة البداية . ولكن مثل تلك الصعوبة هى التى تخلق من الفنان المتعلم شيئا ذا بال . انه يعمل خياله فى الموقف ، ويعايش العمل فى نقطة نهايته ، ثم يقوم بتخيل المرحلة السابقة على تلك المرحلة النهائية التى اكتمل فيها عمله وقدمه الى الناس . انه هنا يكون كعالم التشريح الذى يأخذ فى تفحص احدى الجثث الخاصة بأحد الكائنات الحية ويقوم بفحصها فحصا علميا حتى ولو استعان بالمشروط لكى يقع على المقومات الأولى لذلك الكائن الحى . ولعل الفنان يسأل نفسه : ماذا عسى أن تكون عليه الخطوة السابقة على خطوة النهاية ؟ وهكذا يبدأ الفنان بالتمهق الى الوراء حتى يصل الى نقطة البداية . ولكنه لا يكتفى بهذا بل يبدأ من جديد بأن يسير فى نفس الخطوات التى مر بها الفنان الأستاذ . وهكذا يتم النمو والتقدم الفنى . وهكذا يتم احراز النمو التئوى عند الفنان .

ثمة خامسا وأخيرا - الدراسات الفنية النقدية التى يستوعبها الفنان لكى ينمى لديه الذهن والمملكة الفنية . ذلك أن الفنان الخليق بالتقدير ليس ذلك الفنان الذى ينتج فنا بغير أن يكون لديه رصيد معرفى ، بل هو الفنان الذى تجتمع لديه العاطفة كما يجتمع لديه العقل ، وهو أيضا ذلك المخلوق الذى تجتمع لديه الانفعالات الفنية الى جانب النظريات الفنية المتباينة . ذلك أن الفنان الأصيل ليس ذلك الفنان الذى يعيش وحده فى عالم فارغ من المعايير والمقاييس ، وليس هو الفنان الذى يضرب بالتراث الفنى عرض الحائط ، بل هو الفنان الذى يتفاعل مع التراث بغير أن يستذل نفسه له ، وبغير أن يجعل من نفسه أداة للتعبير عن رأى الجماعة هملا ذاتيته وأصالته . انه الفنان الذى يجمع بين الذاتية والجماعية ولكن بحيث أيضا ترجع كفة الذاتية لديه على كفة الجماعية . فهو يفيد من التراث ولكن بشرط ألا يكون التراث الفنى أداة لقمعه أو لتسيير دفة انتاجه الفنى . من هنا فان الدراسات الفنية تشكل أداة أساسية فى تكوين شخصية الفنان . انها بمثابة العيشتين اللتين يشاهد بهما الفنان دنيا الفن . فهو يرى بواسطة دراسته الفنية ما لا يستطيع أن يراه غير الفنانين . فالفنان لديه بصر بالأشياء ولديه قدرة على الوقوف على الخطأ والصواب ، بل انه يستطيع أن يقف على الأصول الفنية وعلى الواقع الفنى المعاصر وعلى التراث الفنى عبر العصور السابقة . ناهيك عن أن الدراسات الفنية تقف بالفنان على أصول الانتاج الفنى فى المجال الفنى الذى يعمل فيه . فالموسيقار يتعلم النوتة الموسيقية وفنون التلحين أو فنون العزف .

وكذا يقال عن الفنان التشكيلي وعن أى فنان فى أى مجال من المجالات المتباينة . فبغير البصر بتلك الفنون لا يكتمل التفوق الفنى للفنان . فتواكب النظرية مع الوجدان . وتواكب النظرية والوجدان مع الممارسة يضمنان نمو التفوق الفنى عند الفنان .

الابداعية لدى الفنان :

اهتم كثير من علماء النفس وبخاصة فرويد ومدرسة التحليل النفسى بتفسير عمليات الابداع الفنى وتباينوا فى تفسيراتهم بحسب المناهج التى ضربوا فى أثرها . وبحسب مواطن الاهتمام فى شخصية الفنان . ونحن هنا لسنا بسبيل استعراض ما انتحى اليه عالم النفس هذا أو ذاك ، فنشأح الواحد ونخاصم الآخر ، وإنما نحن بسبيل ما نراه نحن من تفسير سواء تقارب أم تباعد مع ما ذهب اليه هذا أو ذاك من علماء النفس .

وجدير بنا بادىء ذى بدء أن نعرض للمقومات الذاتية والموضوعية التى تشترك فى عملية الخلق الفنى لدى الفنان . بيد أنه ينبغى أن يفهم من استخدامنا للفظ « فنان » كل امرئ يستخدم أى أداة أو أى مادة للتعبير من خلالها عن ذات نفسه أو عن العالم المحيط به . فشروط الفن فى نظرنا هى أولا - الصياغة المتفردة تعبيرا عن فكرة أو عن احساس أو عن واقع موضوعى أو حادث . ثانيا - الكلف بالوسيلة المستخدمة وبفنيات الصياغة . ثالثا - سيادة الطابع الشخصى الذاتى للمرء على العمل بحيث يختص به ولا يكون مقلدا لغيره بأرائه . رابعا - التأثير بالسابقين والتأثير فى اللاحقين بحيث يستمر العمل الفنى فى سياق متصل . خامسا - وجود انتماء ما لدى الفنان ، سواء كان ذلك الانتماء للمجتمع القائم أم لمجتمع سابق أو بعيد أم لمجتمع يخلقه الفنان لنفسه أم لذاتيته باعتباره بديلا لمجتمع مرفوض من جانب الفنان وقد استبدل به ذاته هو ، وكأنه يقول « أنا بدلا من الآخرين » .

ولعلنا نبدأ أولا فى استعراضنا للمقومات الذاتية والموضوعية المشتركة فى عمليات الابداع الفنى بالمقومات الذاتية للفنان . فنجد أولا - الحساسية الشديدة فى ادراك الفنان . فالموسيقى يتمتع بأذن موهبة ندرك أدق النغمات ، وتميز بين نغمة وأخرى قريبة جدا منها . ولقد نزع أن أذن الموسيقى تستطيع أن تقف على عشرين صوتيين أساسيين . بعد طول ، وبعد آخر عرض . فالبعد الطولى يتعلق بارتفاع طبقة النغمة الواحدة ، والبعد العرضى يتعلق بالعديد من النغمات التى تعزف فى وقت واحد ، أو تتواكب بعضها فى اثر بعض .

ونفس الشيء، يصح بالنسبة للمصور أو النحات • فهما ينظران طوليا الى اللون الواحد من حيث سُلطة تركيزه ، ثم ينظران عرضيا الى تجاور الالوان بعضها الى جانب بعض والوقوف على مدى ائتلافها أو تنافرهما •

وبالنسبة للشاعر أو الناثر الأدبي ، فاننا لا نبالغ اذا قلنا انهما موسيقيان بمعنى الكلمة • فكل منهما يستهدي بما تتميز به كل كلمة أو بتعبير أدق مقاطع كل كلمة - في علاقاتها بغيرها • وكلما كان الشاعر والناثر الأدبي أكثر نبوغا فيما يصوغانه من شعر أو نثر ، أتى عملهما اذن مظهرًا قدرتهما على التمييز الدقيق بين النغمات الدقيقة للكلمات كوحداث ، ثم للأبيات أو الجمل كمركبات موسيقية لغوية دقيقة •

أما المقوم الثاني لدى الفنان فهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم الاختزان الفني • فالفنان ليس كمرآة عاكسة ، بل هو كالدينامو الذي يحتفظ بالكهرباء ، أو قل - وهذا هو الأصح - كنبطة العسل التي تمتص رحيق أزهار وورود متباينة ، ثم تخرجها بعد فترة تقصر أو تطول • بيد أن الفنان لا يخرج ما سبق له اختزانه اخراجا ، بل انه يحدث تركيبات جديدة مستحدثة من المقومات المختزنة بغير أن ينفد المختزن • فلكان أمام الفنان بدخيلته ما يشبه الآلة الكاتبة التي يكتب عليها العديد من الموضوعات بغير أن تنفذ حروفها • فثمة توافق وتبادل بين المقومات الخبئية المختزنة لدى الفنان • وكلما حصل الفنان على مقومات خبئية جديدة ، اتسعت اذن رقعة التوافق والتبادل الممكنة •

أما المقوم الذاتي الثالث لدى الفنان فهو النقد الذاتي وما ينجم عنه من تعديلات مستمرة • ففي كل عمل فني جديد يعيد الفنان فيه الى تبتذ ما لم يعجبه في ممارساته السابقة • ولعل هذا النقد الذاتي هو الدافع الى النمو الفني لدى الفنان • فالنمو الفني لا يتأتى بالاضافات التي يمتصها الفنان من الخارج ولا من عملية التخزين فحسب ، بل ان ذلك النمو يتأتى بتساوق الامتصاص والتخزين والنقد الذاتي واعتمالها جميعا في ذاتيته •

وعلينا بعد أن عرضنا للمقومات الذاتية التي تشترك في عملية الخلق الفني ، أن نعرض للمقومات الموضوعية الخارجية • فنجد أولا - الخلفية الثقافية العامة التي حصل عليها الفنان من البيئة التي نشأ فيها منذ نعومة الاظفار • وهنا ينبغي أن نذكر بأن المقومات البيئية لا يمكن أن تعمل عملها الا اذا كان المرء متمتعا بمقومات موروثه مناسبة لتلك المقومات البيئية • فالشاعر لا يستطيع أن يكون كذلك لمجرد أنه قرأ أو حفظ

الدواوين الشعرية • فكثير من الناس فعلوا ذلك ولكنهم لم يشعروا •
وكثير من الذين تعلموا الموسيقى لم يتسن لهم وضع ألحان جديدة ،
وكثير من عاشقى الفنون التشكيلية بل وكثير من خريجي كليات الفنون
الجميلة لا يستطيعون مجازاة ذوى المواهب الفنية فى الرسم أو التصوير
أو النحت • فإذا كانت المواهب الفطرية موجودة ، فلا بد من مساندتها
باطار ثقافى يتضمن اطارين نوعيين : اطار ثقافى عام ، واطار ثقافى فنى
خاص بالفن الفنى يستهوى المرء فيتعشقه •

أما المقوم الموضوعى الثانى فهو موقف الآخرين من الفنان • وهنا
ينبغى أن ننبه الى أن هناك فئتين من الفنانين أو من الناس بعامة : فئة
يستنهضها التشجيع ، وفئة أخرى تستنهضها المقاومة • والواحد من
أفراد الفئة الأولى تقع لديه الميول الفنية إذا ما وجد ما يشبط همته أو
يقاومه ، بينما يعمل التشجيع عمله ويؤثر الى حد بعيد فى تنشيط ما لديه
من استعدادات ومواهب فنية • أما أفراد الفئة الثانية فإن الواحد منها
إذا ما وجد تشجيعا ممن يحيطون به ، فإن همته تفتقر ، وعلى عكس ذلك
إذا ما وجد مقاومة ومناهضة لابداعه الفنى • ولقد يظن البعض خطأ أن
جميع الناس يتشجعون بالتشجيع ويحبطون بالمقاومة • وواقع الأمر غير
ذلك • فأفراد الفئة الثانية العنيدة موجودون أيضا بنسبة لا تقل عن
وجود أفراد الفئة الأولى • المهم اذن أن يلقي الفنان الموقف المناسب له
من جانب الآخرين • سواء بالتشجيع اذا كان من أفراد الفئة الأولى ، أم
بالمقاومة اذا كان من أفراد الفئة الثانية •

والمفهوم الثالث من المقومات الخارجية هو التفاعل مع الاحداث
والمواقف العامة والخاصة • فالفنان بحاجة الى مصادر خبرية الهامة له
وهو بالنسبة للمجتمع صاحب موقف • وموقفه قد يكون تقبليا وقد
يكون رفضيا • وأكثر من هذا فإنه قد يتخذ قبالة الفنانين الآخرين موقفا
من هذين الموقفين • ونادرا ما تجد فنانا يتسم بالايجابية المستمرة أو
بالسلبية المستمرة تجاه أعمال الآخرين من الفنانين فى مضماره ، وإنما
هو يأخذ بقسط من الايجابية ويقسط آخر من السلبية •

وبعد أن عرضنا للمقومات الذاتية والمقومات الموضوعية التى تلعب
دورا فى النشاط الابداعى لدى الفنان ، فإنا نستطيع أن نقدم تفسيراً
عاماً للابداع الفنى لدى الفنان • ويمكن أن نطلق على التفسير الذى ننحو
اليه اسم النظرية الانزلاقية الاسترسالية • وواضح من هذه التسمية أن
الانزلاقية تعنى أن يترك الفنان نفسه فى التعبير الابداعى الفنى بغير

الجام أو ضبط أو مقاومة ذاتية • ومن جهة أخرى فإن الاسترسالية تعنى عدم استهداف هدف محدد فى العمل الفنى ، بل وعدم التخطيط لما سوف يكون عليه العمل الفنى ولا بإزاء كيفية الاتيان به أو المقومات التى سوف تستغل فى انجازه •

على أننا مع هذا يجب أن تنبه الى ضرورة تسليح الفنان بأدبى ذى بدء بما يمكن أن نطلق عليه اسم قوالب التعبير الفنى • فتحة ما يشبه القوالب أو اللبانات الجاهزة التى لا يعتمد الفنان الى صنعها بداعة أو الى صياغتها حسب هواه • فالموسيقى يكتسب القوالب الموسيقية ، والشاعر أو الناثر يكتسب القوالب اللغوية الشعرية أو النثرية بحيث تطاوعه بخير ما مقاومة ، وبحيث يستخدمها على وجهها الصحيح ويكون متفهما فى فنونها وأستاذ فى التحكم فى رقابها • وكذا يقال عن المصور والنحات وعن جميع الفنانين المستحقين لأن يسموا بالفنانين •

ولقد يظن البعض أن الاستحواذ على تلك القوالب المتعلقة بالتعبير الفنى يناهض التعبير الابداعى الفنى ، ويجعل الفنان مقلدا لمن سبقوه من فنانين • الواقع أن تلك القوالب عامة من جهة ، بحيث لا يمكن أن يزعم أحد بأن هذا القالب الفنى أو ذاك ملك له • بيد أن على الفنان فى سياق تخصصه لتلك القوالب الفنية أن يعتمد الى تنوع المصادر الخبرية التى يستقى منها قوالبه وذلك حتى يضمن تخلصه من اللوازم أو الخصائص التى يختص بها هذا الفنان أو ذاك • فكلما أكثر وتوعت من المصادر التى تستقى منها قوالب التعبير الفنى ، كنت فى مأمن من التلون بلون فنان معين ، أو الخضوع لتأثيره فى طرق استخدامه لتلك القوالب •

ونضيف الى هذا أيضا ضرورة عدم الوقوع تحت تأثير فنان معين وأنت متاهب للمخلق الفنى • عليك أن تباعد بين نوع الخبرة والقوالب التى تكتسبها آنيا أو حديثا وبين ما تعتمد الى اتيانه من فن • فلتكن المؤثرات الفنية التى تسليح بها نفسك بعيدة عن الموضوع الفنى الذى تضطلع به الآن حتى لا تكون واقعا تحت تأثير هذا أو ذاك من الفنانين •

والفن المبتكر يبدأ اراديا فى اللحظات الاولى ، ثم ما يفتأ الفنان – الخلق بأن يسمى فنانا – أن ينزلق فى تيار الانسياق الفنى ، أو بالتعبير الفرويدى فانه يخرج من الاطار الشعورى الى ما هو تحت الشعور أو حتى اللاشعور • وهنا ينبغى أن تقرر أن المنطق يستحدث علما أو فلسفة ، ولكنه لا يستحدث فنا • ان الفن لا يسير على هذا النحو

١ + ١ = ٢ ، ولا يسير وفق ما هو واقع بالطبيعة كأن يقرر أن الرجل أطول من الطفل ، أو أقصر من النخلة . أو أن الغزال له أربع أرجل .

فالفنان شخص متحرر من القوالب المنطقية ومن القوالب الواقعية .
أن له سياقاً آخر يختلف اختلافاً جديراً عن السياق المنطقي أو السياق الواقعي . أنه سياق لا يعترف بالصواب والخطأ ، ولا بالموجود الحقيقي والوجود الوهمي الخرافي . فالفنان حر في أن ينزلق حسبما توجهه انفعالاته ووجداناته . أنه لا يستطيع أن يقول لك ما الخصائص التي تتسم بها التصورات الفنية التي ينوي التعبير عنها . أنه في الواقع ينزلق وراء المجهول وخلف آفاق لم يسبق له أن ارتادها أو تخيلها .

وأمر الانزلاق الفني كالامر في الأحلام أو في بعض حالات الجنون .
أنك لا تستطيع أن تحدد نوع الحلم الذي سوف تراه في منامك والمجنون لا يستطيع أن يحدد نوع المشاهد أو الأصوات التي سوف يقع عليها ببصره أو سوف تصافح أذنيه . ولسنا نبالي إذا قلنا أن الفنان يقع فيما يسمى بالتهويم أو النوم الخفيف ، أو قل أنه يكون أشبه بالنائم تنويمياً مغنطيسياً . بيد أن الفنان لا يستطيع أن يظل في حالة التهويم هذه بعد أن ينتهي من عمله الفني . أنه سرعان ما يفيق ويخالط الناس عن وعي وسوية . بيد أن بعض الفنانين قد يظلون حتى في تعاملهم الواعي مع الناس في حالة من الاستكانة النفسية وكأنهم يرفضون الاندماج في حالة اليقظة التامة خوفاً من فقدان الروح الفنية .

والواقع أن الانزلاق الفني لا يكون خالياً من الانفعالات – بل والخاوف – الغامضة . فكما أنك في الحلم قد تسعد وقد تشقى ، وقد تشاهد الورود والياسمين فينشرح صدرك ، أو قد يقابلك الأسد أو التمساح وقد فخر فاه لابتلاعك ، كذا قد يحدث في الانزلاق الفني . أنك في تلك الحالة لا تعرف إلى أين تتجه ، فوجدانك يأخذك إلى حيث يريد لا إلى حيث تريد أنت بعقلك . فالفنان متحرر من عقله الواعي من جهة مسير بماطفته الانزلاقية من جهة أخرى .

ولقد يحدث صراع بين عقل الفنان المنطقي وبين عاطفته الانزلاقية في المراحل الأولى من الانتاج الفني وهو مالا نستطيع أن نسميه الإبداع الفني إلا بعد أن يتم الانزلاق الفني ويتحرر الفنان من عقله الواعي . وطالما أنه انزلق في التيار الفني الانزلاقي ، فإنه لا يستطيع أن يحدد هدفاً يصل إليه ، أو غاية ينتهي إليها . والواقع أن الشاعر أو القصاص لا يكاد يعرف حجم القصيدة وإلى أين تنتهي ولا متى وأين تنتهي قصته

وإذا قال لك شاعر أو قصاص أو غيرهما من منتجي الفن أنهم قد حددوا ملامح الأعمال الفنية التي يضطلعون بها مسبقا ، فاعلم أنهم ليسوا من الفن في شيء • أنهم يكونون اذن رجال علم أو رجال تجارة •

وعندما يفيق الفنان من انزلاقه الفني ومن استرساله الفنية ، فإنه يطلع على ما أنتجه وكأن جنبا بداخله هو الذي أنتجه • ويأبى بعض الفنانين على أنفسهم التدخل بالتعديل فيما أبدعوه من فن حتى لا يفسدوا حلاوة الحلم اللذيذ أو المخيف (وهو خوف لا يخلو على أية حال من متعة) الذي أنتجوا خلاله ما انتجوه من فن • بيد أن هناك من الفنانين من يخشى الاغراب في القول أو الأداء حتى لا يتهم بالجنون • فيعبد الى جعل انتاجه الفني معقولا أو واقعا • ونحن نعتقد أن مثل هذا الفنان يفسد فنه • وأكبر من هذا فنانا نعتقد أن الشيء الوحيد الذي يمكن وضعه تحت مبطع النقد هو القوالب الفنية ومدى كفاءة الفنان في استخدامها ، وليس الموضوع الفني نفسه • طالما أنه يتسم بالانزلاقية والاسترسالية •

ولعلك تلاحظ أننا هنا لم نفصل بين الفنان وبين الأديب • ذلك أن مثل هذا الفصل إنما هو فصل منهجي وليس فصلا وجوديا • فمن الناحية النفسية ومن حيث العمليات النفسية التي يمر بها كل من الفنان والأديب، فنانا نعتقد أنهما ينطابقان • فالوجود الداخلي لدى الفنان والأديب هو وجود واحد • فالأديب يصنع فنا ، كما أن الفنان يعبر تعبيراً أدبياً - إذا صح التعبير - ولكن لا بالقلم بل بالفرشاة أو بالأوتار أو بغير ذلك من وسائل التعبير الفني • ومن هنا فإن ما يصح بازاء الفنان ، يصح أيضا بازاء الأديب ولقد تحرينا تخصيص فصول خاصة بالفن وفصول أخرى خاصة بالأدب في هذا الكتاب حتى نلقى بالأضواء على هذين المجالين الكبيرين اللذين يتمايزان في الواقع الخارجى وأن لم يتمايزا أو ينفصلا في الواقع النفسى لدى الفنان والأديب على السواء •

سيكولوجية الابداع الفني :

سوف نحاول في هذا المقام أن نستعرض العمليات السيكولوجية التي تشترك في الابداع الفني لدى الفنان • وأمامنا بضعة تقسيمات أو تصنيفات يمكن أن نصف بها تلك العمليات التي تساهم في الابداع الفني لدى الفنان • فهناك أولا - تصنيف يقسم العمليات الفنية الى عمليات شعورية واعية وإلى عمليات لا شعورية غير واعية • وثمة تصنيف ثان يقسم العمليات الفنية الى عمليات نفسية وأخرى اجتماعية أعنى

العمليات التي تكون بمثابة انعكاس للمجتمع على الفنان . وثمة تصنيف ثالث يقسم العمليات التي تشارك في الابداع الفني لدى الفنان الى عمليات موروثية جبلية لدى الفنان يكون قد تلقاها بالوراثة عن أسلافه وعمليات مكتسبة يكون الفنان قد اكتسبها بالتعلم من البيئة أو البيئات التي انخرط فيها . وثمة تصنيف رابع لتلك العمليات الى عمليات تتعلق بالجانب التصوري وإلى عمليات تتعلق بالجانب الأدائي أعني المهارات اليدوية التي يتمرس بها الفنان . وثمة تصنيف خامس وآخر للعمليات المشاركة في الابداع الفني عند الفنان يقرر وجود عمليات فنية ابداعية الهامية يتلقى فيها أو بواسطتها الفنان وحيا أو الهاما لدنيا يحمله على الابداع الفني ، ويقرر من جهة أخرى وجود عمليات ابداعية تتعلق بالموهبة الشخصية أي صدور الفنان عن عبقرية مغروسة في شخصيته وقد وهبها دون غيره من أشخاص يحيطون به .

ولعلنا نبدأ بالتصنيف الأول الذي يصنف العمليات الابداعية الى عمليات شعورية واعية من جهة وإلى عمليات لاشعورية غير واعية من جهة أخرى . فنقول أولا أن العمليات الشعورية الواعية التي يتدبر بها الفنان في ابداعه الفني تشتمل على المقومات الآتية :

١ - الاحساس والادراك . فالفنان يتلقى عن العالم الخارجي مجموعة كبيرة من الاحساسات ثم يترجمها الى مدركات حسية ذات صبغة عقلية . على أن ادراك الفنان للعالم المحيط به يؤكد على ما في ذلك العالم من نسب جمالية .

٢ - الخيال : فالفنان يقوم بتشكيل صور ذهنية من المقومات الحسية الادراكية التي يكون قد وقف عليها . فهو ينشئ صوراً ذهنية غير واقعية من مجموع المدركات الحسية الكثيرة التي سبق له تحصيلها . وهو يقيم تلك الصور التخيلية بالانتقاء من بين المقومات الادراكية المتذكّرة الكثيرة ويربط فيما بينها وبين الصور الادراكية الآنية التي يقع عليها وقت اعمال خياله في الموقف .

٣ - العمليات الادائية التي يضطلع بها الفنان وذلك بالإبانة عن تلك الصور الذهنية التي تعتمل لديه .

أما العمليات اللاشعورية التي يتدبر بها الفنان في الابداع الفني فانها تتلخص فيما يلي :

١ - العمليات الاسقاطية حيث يسقط المقومات اللاشعورية المكبوتة في اللاشعور على انتاجه الفني .

٢ - أحلام اليقظة • حيث يسمح الفنان في آفاق ينسى نفسه خلالها ويتوص في مجالات غير واقعية يستخدم في أثناء القيام بها العناصر اللاشعورية المكبوتة لديه •

٣ - الأحلام التي يراها الفنان في منامه • والواقع أن الفنان قد يستيقظ من نومه بعد أن يكون قد شاهد أو سمع في منامه العمل الفني الذي يضطلع بتنفيذه بعد أن يستيقظ فيحيل ما ارتسم في ذهنه كحلم إلى واقع فني •

أما التصنيف الثاني الذي يقسم العمليات الإبداعية لدى الفنان إلى عمليات نفسية وأخرى اجتماعية ، فأننا نستطيع أن نلقى الضوء على الشطر الأول منه ، أعني العمليات النفسية ، فنشاهد فيها ما يلي :

١ - عمليات تتعلق بالانفعالات الذاتية الشخصية كالتفجرات الانفعالية ذات الطبيعة الفسيولوجية •

٢ - ما كان متعلقا بالتفاؤل والتشاؤم وما ينتجى إليه الفنان من ميل نحو التفاؤل أو التشاؤم •

٣ - الانطوائية والانبساطية • فئة فنانون انطوائيون ، وفئة فنانون آخرون انبساطيون •

وفيما يتعلق بالعمليات الاجتماعية الإبداعية فأننا نجد :

١ - القيم الدينية والأخلاقية والاجتماعية وأثرها لدى الفنان في إبداعه الفني •

٢ - الثقافة العامة التي حصلها الفنان وأثرها في إبداعيته •

٣ - المستوى الحضارى الذى ينشأ الفنان فى إطاره ويتزعرع فيه ويتفاعل معه •

وبالنسبة للتصنيف الثالث الذى يقول بجانب موروث وآخر مكتسب يتبديان فى انتاج الفنان فأننا نجد بالنسبة للوراثة وأثرها فى انتاج الفنان ما يلى :

١ - ان الوراثة ليست فى حالة انعزال عن المقومات المكتسبة • فما يتم لنا الحصول عليه عن أسلافنا القريبين وعن أسلافنا البعيدين وإنما يتفاعل مع ما يتم لنا كسبه من البيئة التى نعيش فيها • ويتأتى

عن تفاعل الموروث مع المكتسب نشوء مركب جديد هو الذى يتفاعل بعد ذلك .

٢ - اختلاف المقومات الموروثة اختلافا بينا من فنان لآخر .

٣ - ثمة خصائص وراثية جماعية تتعلق بالأجناس البشرية المتباينة .
فيختص كل جنس بخصائص وراثية عامة ، يختلف بازائها عن
الخصائص التى يتميز بها أحد الأجناس الأخرى .

أما عن البيئة فاننا نذكر ما يأتى :

١ - ان البيئة لا تخلق الفنان ، بل ان المؤثرات البيئية تتفاعل مع المركب
الخبرى لدى الفنان الذى تكون نقطة بدايته تفاعل بعض المقومات
الوراثية مع بعض العناصر البيئية المؤثرة .

٢ - ان كل تفاعل مع المؤثرات البيئية الجديدة انما يكون بين المركب
الخبرى الأخير ، أعنى آخر ما انتهى اليه المرء نتيجة التفاعلات
الكثيرة السابقة وبين المؤثرات الجديدة .

٣ - ان التفاعلات التى تتم بين شخصية الفنان وبين المؤثرات البيئية
مستمرة من جهة ، ولا شعورية من جهة أخرى ، بمعنى أن الفنان
لا يفعل التفاعل افتعالا ، بل ان ذلك التفاعل يتم وفق نظام
ديناميكى غير ارادى .

**وبالنسبة للتصنيف الرابع الى عمليات تتعلق بالجانب التصورى
والى عمليات أدائية ، فاننا نقول بإزاء الجانب التصورى ما يأتى :**

١ - ان التصورات الذهنية مستمدة فى أساسها من الواقع الحسى
المحيط بالفنان .

٢ - ببدا أن ثمة تلاقحا يتم فيما بين المدركات الحسية لكى يتأتى عنها
أجيال جديدة من الصور الذهنية التى يكون لها كيان مستقل
وجود جوهري . فهى لا تكون نتيجة الاقتباس من الواقع الحسى
بل تكون نتيجة للتزاوج الذى يتم فيما بين المدركات الحسية .

٣ - ان التصورات الذهنية الناشئة عن التلاقح بين المدركات الحسية
ما تفتأ هى بدورها أن تتلاقح فيما بينها بعضها وبعض ، وفيما بينها
وبين الصور الذهنية الإدراكية . فينشأ عن هذين النوعين من التلاقح
أجيال جديدة تالية من الصور الذهنية .

وعن العمليات الأدائية نقول :

١ - ان الفنان يجرى وراء طبيعة المادة أو وراء طبيعة الأداة التي يستخدمها • فموقفه ليس موقف من يفرض أداء معيناً ، بل موقف المكتشف لامكانيات ومخبوءات المادة أو الأداء •

٢ - ثمة ما نسميه باسم التراكم الخبري ، أو التراكم الخبري • فالفنان يقيم علاقات تفاعلية فيما بين جماع ما سبق له كسبه وبين الأداء الجديد • فالممارسة الخبرية تتسم بالتفاعل المستمر بين الماضي الخبري وبين الموقف الجديد المكتسب •

٣ - يفيد الفنان من التراث السابق ، وذلك بصفة خاصة فيما يتعلق بالفنيات العامة المشتركة • فثمة قواعد عامة في الأداء يجب على الفنان اكتسابها والتمكن منها والسيطرة عليها ، وهي قواعد تراثية متفق عليها ولا يلحق بها التطوير تقريبا ، وإن وقع التطوير فأنما يكون وقوعه في التفاصيل وليس في الصميم •

وبالنسبة للتصنيف الخامس الخاص بالالهام من جهة ، والموهبة من جهة أخرى ، فإننا نقرر بأزاء الالهام ما يأتي :

١ - يقوم القول بالالهام في الفن على اعتقاد مؤداه أن ثمة كائنا تروحية خارج نطاق الفنان تقدم اليه الصور الفنية التي تحمله على ترجمتها الى واقع فني محسوس •

٢ - هناك قصص واقعية ومؤكدة عن فنانين كانوا أصحاب الهام من أهمهم وليم بليك الذي كان يشاهد الأشباح ويقوم برسمها •

٣ - من المفروض أن الالهام لا يقتصر على مد الفنان بالموضوعات التي يترجمها الى فن ، بل أنه يتدخل أيضا في الأداء ذاته فيساعده على أن يرتفع عن مستوى قدرته الفنية الأدائية •

أما عن الموهبة لدى الفنان فنقول :

١ - ان الموهبة بمثابة جني ينتظر من يطلقه بعد أن يفك قيوده • فالموهبة كيان متكامل يبرز كما تبرز الشمس في الأفق • فهي موجودة سواء سمح لها بالبروز أم ظلت مخبوءة وراء أفق الشخصية •

٢ - ان مهمة تربية الفنان لا تعدو عن أن تكون مجرد جلوس للموهبة وتوفير فرص الظهور لها .

٣ - ان الممارسة العملية الأدائية للفنان تسمح له بأن يترجم ما يعتل لديه من موهبة فنية الى أعمال فنية . فالموهبة تسمح للمرء بأن يتعلم فنيات الانتاج الفنى بسرعة مذهلة خلافا لمن ليس لديه مثل تلك الموهبة . فنقطة الانطلاق هى بسخيلة الفنان وليست بخارجه .

مقومات الإبداع الأدبي

المقومات العقلية :

إننا نجد بادية ذي بدء أن الأديب يختص بميزة ذهنية فريدة هي القدرة على التخزين الخبري . فالأديب يستقبل الأحداث والوقائع والعلاقات وصور الأشياء والأشخاص ويقوم بتخزينها في ذهنه . بيد أن ذلك التخزين الذي يضطلع به الأديب له سمات مهمة نعرضها فيما يلي :

أولاً - أن التخزين الخبري عند الأديب هو تخزين انتقالي وليس تخزيناً عشوائياً . فالأديب ليس كالأسفنجة التي تمتص أي سائل يلامسها ، بل هو كالنبات الذي ينتقى بجذوره من بين مقومات التربة المحيطة به ما يناسب جبلته التي فطر عليها . فهو يتقبل عناصر معينة ، وهو في نفس الوقت يرفض عناصر أخرى غير مناسبة له . فالأديب في استقبالته الخبرية لا يتلقى كل ما يصادفه ، بل يتقبل ما يلائم طبيعته ومزاجه .

ثانياً - أن التخزين الخبري لدى الأديب هو تخزين تفاعلي وليس تخزيناً تراكمياً . فالأديب له كيانه البؤري . ذلك أن الأديب عندما يتقبل مقوماً ما من المقومات الخبرية ، فإن ذلك التقبل لا يتم بإضافة الجديد إلى القديم ، بل بتفاعل الجديد مع القوام الخبري الكلي الذي يشبه أن يكون جهازاً مركباً ومعقداً يزداد تركيباً وتعقيداً كلما تم له التفاعل مع المقومات الخبرية الجديدة .

ثالثاً - أن هذا القوام الخبري المحوري لدى الأديب يضم في أنحائه

كائنات حية خبرية تتراوح فيما بينها وتنجب أجيالا جديدة من الافكار والمفاهيم والاتجاهات . ومن هنا فان هذا القوام الخبرى المحورى ينمو ديناميكيا عن طريق الانجاب الخبرى .

رابعا - يتم التخزين الخبرى عن طريقين اساسيين : الطريق الاول - هو الطريق الحسى المباشر ، والطريق الثانى - هو الطريق الرمزى غير المباشر . فالاديب عندما يقف على الأحداث والعلاقات والمواقف بنفسه فانه يكون مستمدا خبراته من الطريق الاول الحسى المباشر . أما اذا تلقى خبراته من المواد المكتوبة أو المسموعة أو المرئية على شاشة السينما أو التليفزيون فانه يكون حاصلا على معلوماته من الطريق الرمزى غير المباشر .

خامسا - ما ينسأه الاديب لا يكون شيئا منسيا نسيانا تاما ، بل يكون منسيا نسيانا جزئيا . فالخبرات التى تنسى لا بد أن تترك خلفها آثارا تدل عليها . ومن الممكن احياء الخبرات المنسية بما يشير اليها أو بما يذكر الاديب بها . انها تصحو عندئذ وربما تعود الى ما كانت عليه من قوة ونصوع وجلال .

اما الميزة الثانية التى يختص بها الاديب فهي القدرة على الابانة . وبإزاء هذه القدرة فاننا نستطيع أن نؤكد على الجوانب الآتية :

اولا - الابانة هي التعبير عن الذات أو هي نقل الداخل الى الخارج أو هي إيصال ما فى ذهن الاديب من صور ذهنية الى المتلقى بواسطة صور مقروعة أو مسموعة . والابانة مهما كانت جيدة فانها لا تستطيع أن تكون صورة مطابقة لما يعتمل فى دخيلة الاديب . ومعنى هذا أن الكم والكيف فى دخيلة الاديب يكونان أكثر كما وارقى كيفا مما عليه حال الابانة التى يقسها الاديب بالكلمة المكتوبة أو الكلمة المسموعة .

ثانيا - يبدأ الاديب فى الإفصاح عن ذاتيته منذ الطفولة أو منذ المراهقة على الأكثر . فما لم يبدأ المرء منذ نعومة أظفاره بالابانة عن ذاتيته ، فانه لا يستطيع أن ينمو بيانيا ، وبالتالي فانه لا يستطيع أن يصير أديبا فى مستقبل حياته .

ثالثا : ان الابانة ابانات وليست ابانة واحدة . فالاديب الذى ينشأ على الابانة الشعرية قد لا يكون على نفس المستوى بإزاء الابانة النثرية ، والاديب الذى ينشأ على الابانة القصصية قد لا يكون كذلك بإزاء الابانة فى المقال أو فى الابانة التأملية النثرية .

رابعا - تختلف الابانة من أديب لآخر حتى فى المجال الواحد .

فلكل أديب طابعه الخاص في الإبانة . ذلك ان الإبانة بمثابة سلوك شخصي بحث . فكما أن لكل شخص ملامحه الخاصة به ، كذا فان لكل أديب إبانته التي تميزه من سواء من أدباء . وهذا يرجع الى عوامل كثيرة من أهمها المزاج الشخصي وثقافة الأديب وما سبق له أن تلقاه من خبرات .

خامسا - تزداد قدرة الأديب على الإبانة عن طريق عاملين أساسيين : الأول - التلقى عن الآخرين والتفاعل بما تلقاه أو بالأحرى بما يروقه من آثارهم الأدبية . والثاني - التدريب على الإبانة سواء بالكلام يكتبه ، أم بالكلام ينطق به .

أما الميزة الثالثة التي يختص بها الأديب فهي الجودة فيما يقوم بالإبانة عنه . ولعلنا تلقى بعض الضوء على هذه الميزة فنقول :

أولا - ان الأديب يعبر عن ذات نفسه بداعة ، ولا يكون موقفه موقف الناقل أو الملخص أو المتأثر . بيد أن الترجمة والتلخيص يمكن أن يتضمنا عنصر الجودة ، وذلك بما يضيفه عليهما المترجم أو الملخص من صبغة أدبية تميزه من سواء . ذلك أن الأسلوب الذي يسوق به الأديب التلخيص أو الترجمة يمكن أن يعد من باب الأدب .

ثانيا - يحاول الأديب الخليق بالتقدير أن يلقي بالضوء على جوانب لم يسبقه أحد اليها . ناهيك عن أن الأديب المجدد يركز تجديده أيضا على الأسلوب ، فهو لا يكون مقلدا لأساليب من سبقتوه من أدباء ، بل يكون نسيج وحده .

ثالثا - اذا أخذنا بما زعمناه قبلا من وجود ما يسمى بالتلاقح الخبري فيما بين المقومات الخبرية المتباينة ونشوء أجيال جديدة من الخبرات التي تنأى عن ذلك التلاقح ، فاننا نكتشف عندئذ مضمون الجودة لدى الأديب . ذلك أنه يقدم صورا مكتوبة أو مسسومة لتلك الكائنات الحية الخبرية الجديدة التي ولدت نتيجة التلاقح الخبري .

رابعا - تبدو هذه الجودة التي يختص بها الأديب عندما لا تكون هناك ضغوط خارجية عليه تحنه على الكتابة أو الكلام . فاذا استحال عمل الأديب الى وظيفة - كما نشاهد في مجال الصحافة مثلا - فان ما يقوم الأديب بكتابته عندئذ لا يكون من الأدب في قليل أو كثير ، وذلك لانه يكون مكلفا بالكتابة بغير أن يترك نفسه على سجيتهما . ذلك أن الجودة تستلزم شيئين : التحرر من قيود الموضوعات ، ثم التحرر من قيود الزمان . وهذان العنصران مفتقدان في الصحافة .

خامسا - يمكن أن ينظر الى جدة الأديب فيما ينتجه من أدب في ضوء تطوره الذهني الشخصي . فالأديب المجدد لا يكرر نفسه من جهة ، ولا يكون بطيئا في نموه وتطوره من جهة أخرى . انه شخصية نائرة على نفسها . فهو يستنكر ماضيه الأدبي من جانب ، ويتوق الى تحقيق صور ذهنية مستقبلية لما سوف يكون عليه أدبه من جانب آخر .

أما الميزة الرابعة التي يختص بها الأديب فهي الالتزام بالترتيب الوجداني وليس الالتزام بالترتيب المنطقي الموضوعي . ولعلنا نلقى بالضوء على بعض الجوانب المتعلقة بهذه الميزة على النحو التالي :

أولا - الأصل في الأدب التعبير عن الوجدان أكثر من التعبير عن الأفكار . ولكن الرقي الثقافي جعل هناك تزاوجا بين العقل والوجدان . بيد أن الأديب قد ظل مستمسكا بقاعدة أساسية هي توفير الترابط بين ما يبين عنه في اتساق وجداني . فهو يستهدي بعقله بالدرجة الثانية وبوجدانه بالدرجة الأولى ، أو قل ان لدى الأديب دركبا نفسيا . هو المركب العقلوجداني يصدر عنه فيما يبين عنه وفيما ينتجه من أدب .

ثانيا - ومن هنا فإن الأديب ينحو الى التلقائية فيما يكتبه . انه وان كان يلتزم بنظام أو بتنظيم ما ، فانه يطلق لنفسه العنان في التعبير والابانة ، سواء في المضمون أم في الصيغة التي يصوغ فيها المضمون .

ثالثا - ان التداعي لا ينصب على المضمون وحده ، بل ينصب أيضا على الأسلوب . فكثيرا ما يكون الأسلوب بمثابة مثير للمعاني ، أو حتى لقد يكون للكلمة أو العبارة تقال قوة المعنى لما لها من تأثير في النفس . فالشاعر ربما يقع على القوالب اللفظية جنبا لجنب مع وقوعه على المعاني والمشاعر التي يريد إيصالها الى الآخرين الذين يريد أن يصلهم شعره .

رابعا - قد يرتبط السياق أو تداعي المعاني لدى الأديب بحياته الشخصية كما قد يرتبط بالحياة الاجتماعية أو بالمشكلات الذهنية التي تلم به وتسيطر على أفكاره ومشاعره .

خامسا - ان الأديب في خضوعه لتداعي المعاني يكون أشبه بالنائم الذي يترك لنفسه حرية السباحة الذهنية فيما يعن له بغير ما ضابط . فهو يكون في حالة من التهويم التي سبق أن أشرنا اليها . وكلما كان الأديب متمتعا بأكبر قسط من الحرية في الابانة بغير الجام لأفكاره كان بالتالي أكثر تمكنا من الابانة عن ذات كيانه الأدبي .

المقومات الوجدانية :

هناك خمس عمليات وجدانية يضطلع بها الأديب مسواً بطريق شعورى أم بطريق لا شعورى نستطيع تلخيصها فيما يلى :

أولاً - التكثيف الوجدانى :

فالفنان فى الواقع كالى انسان آخر يحب ويكره ، ويرضى ويسخط ويبش ويغضب ، ويأمل ويأس ، ويمر بجميع الحالات الوجدانية الانفعالية التى يمر بها سائر الناس . بيد أن الأديب يمتاز بالقدرة على تكثيف وجداناته بحيث يركزها ويصحبها على ما يبدعه من عمل أدبى . فهو يقوم بعملية تجميع لوجداناته ويخزنها لوقت الحاجة إليها . ولكانه بمثابة جمل يخزن الاكل لحين يحس بالجوع فيقذف به الى فمه ليعينه مضغه ، ثم يتلعه ليسد به جوعته . فالأديب يخزن ما يحس به من الانفعالات ، فلا يبدئها فى الواقع الحى ، بل يكتنزها للوقت المناسب الذى فيه يستطيع أن يقوم بالباسها أثواباً أدبية ، سواء كانت أثواباً شعرية أم أثواباً نثرية .

ثانياً - استئناس الوحوش الوجدانية :

فالأديب لا يقدم انفعالاته ووجداناته كما هى . ذلك أن الوجدانات والانفعالات على طبيعتها تكون كالوحوش غير المستأنسة . ولكن تلك الوحوش النفسية اذا ما خضعت للترويض والاستئناس ، فانها تصبح مناسبة لأن تقدم على هيئة مادة مقروءة أو على هيئة مادة مسموعة . ومعنى هذا أن الوجدانات والانفعالات التى تثور فى قلب الأديب لا تصلح لأن تقدم الى القراء أو الى المستمعين غفلاً ، كما هى ، بل يجب أن تخضع لكثير من الصقل والتنظيم .

ثالثاً - الخفوع للترتيب والتنظيم :

فهناك أطر فنية معينة أو غير معينة يجب أن ينتجى إليها الأديب ذلك أن العمل الأدبى يجب أن ينلبس بصيغة ما من الصيغ المعروفة أو الصيغ غير المعروفة . فاذا ما قدم العمل الأدبى بغير أن يرتدى ثوباً ما ، فانه يكون عارياً اذن من الغنية ، وبالتالي فانه يكون مجوجاً مستجفياً . ولسنا بهذا نقول ان العمل الأدبى يجب أن يصب فى قالب أعد للأديب من قبل ، اننا نعتى أن العمل الأدبى يجب أن يصاغ فى أى قالب . حتى ولو كان ذلك القالب مستحدثاً تماماً وقد ابتكره الأديب لنفسه بداية .

المهم أن العمل الأدبي يجب أن يقدم في صيغة ما كما يقدم الشراب في كوب ما من الاكوا بآيا كان ذلك الكوب .

رابعاً - توزيع الشحنات الانفعالية :

نشأن الأديب كشأن المصور (الرسام) الذي يقوم بتوزيع الألوان على اللوحة التي يقوم بتصويرها . فهو لا يصب الألوان صبا ، ولا يقذف بها اعتباطا ، بل يقوم بالتنسيق بين أطرافها مراعيًا مبدأ الانسجام فيما بينها ، وما يمكن أن تؤثر به الصيغة الكلية للألوانه في النفوس . والأديب يتذرع في سبيل توزيع انفعالاته على عمله الأدبي بالصيغ والكلمات ذات الأطياف الوجدانية والانفعالية المتباينة ، ذلك أن الصيغ والكلمات تحمل شحنات معينة من الانفعالات والوجدانات التي اكتسبتها عبر استخدامها على ألسنة وأقلام الناس عبر آلاف السنين .

خامساً - مراعاة القيم الاجتماعية والدينية التي تسود المجتمع :

فالأديب لا يعبر عن ميخلة بالشتائم التي ربما تدور بخلفه وقت الكتابة أو الكلام ، ولكنه يبحث عن كلمات تحمل شحناته الانفعالية الغاضبة بغير امتهان لما ألفه الناس من ذوق ، ولما يروقه من تعبيرات . وكذا الحال بالنسبة للرغبات . فليست كل رغبة عارمة تعتمل في قلب الأديب تجد لها متنفسا من خلال لسانه أو قلمه بغير حقل أو تعديل . فالواقع أن الأديب ليس حرا حرية مطلقة فيما يكتبه أو فيما يقوله ، بل انه مقيد بقيود اجتماعية متباينة . فان هو تجرأ على تلك القيود وأخذ في تمزيقها ، فانه يجد من يصده ويقول له « قف حيث أنت » ويحول بينه وبين الفساد أخلاق وأذواق الناس .

وثمة في الواقع خمس خامات انفعالية وجدانية تشترك في العمليات الخمس السابقة التي عرضنا لها . والخامات الخمس هي :

أولاً - الانفعالات النفسجسمية :

فالإنسان بعامة يفعل أولا بجسده ثم بعد ذلك بوجدانه ثم أخيرا بعقله . ويتميز آخر فان الانفعال يشتمل على جانب بيولوجي ، وعلى جانب آخر سيكولوجي . ولكن هناك حالات يبدأ فيها الانفعال من العقل ثم يتجه الى الوجدان ثم أخيرا الى الجسم . فانت اذا شاهدت الحريق يهدد حياتك وبيتك ، فانك تدرك الخطر ، ثم تخاف ثم تحسث لديك الاعراض الجسمية التي تنم على الخوف . ولكن من جهة أخرى فانك اذا تناولت مخدرا أو مسكرا أو منبها فانك تؤثر بذلك أولا في قوامك

البيولوجي ثم ينسحب التأثير الى جانبك الوجداني حيث تستشعر مشاعر معينة قد تكون مشاعر ارتياح شديد أو مشاعر خوف أو استرخاء نفسي أو توتر نفسي أو تنبه شديد أو غير ذلك من مشاعر وجدانية ، ثم ان تلك المشاعر الوجدانية تؤثر بدورها في تفكيرك ، فقد تزداد شدة تخيلك أو شدة تدفق الأفكار على ذهنك ، أو قد تصاب بالبلادة الذهنية أو بتذكر الأحداث على غير ما وقعت بالفعل الى غير ذلك من نشاط عقلي يتباين كثيرا أو قليلا عما دأبت على ممارسته في أثناء حالاتك الذهنية العادية في حياتك اليومية .

وتلعب الانفعالات النفسجسمية دورا كبيرا في حياة الأديب وفي إنتاجه . ولقد نقول ان تلك الانفعالات النفسجسمية تشكل الركيزة التي تقوم عليها مناسط الأديب المتباينة وإنتاجه الأدبي .

ثانيا - العبرات الانشعورية المكبوتة :

فئة مقومات أو عناصر وجدانية تتعلق بالخوف أو الاحباط أو التقرز أو غير ذلك من مواقف عاطفية بتجاه الناس والأشياء والمواقف يكون الأديب قد اكتسبها منذ نعومة أظفاره وفي المراحل النمائية التالية . لتلك الخبرات المنسبة والمكبوتة تشكل آليات في حياة الأديب . فهو مسير في إنتاجه الأدبي في ضوء تلك المكتسبات الوجدانية التي ترمست في أعماقه وصارت من لحم كيانه النفسي . ولعل الأديب يعبر عن تلك الخبرات المكبوتة عندما يقوم بإسقاطها على الشخصيات التي يعرض لها في قصصه أو في شعره أو نثره .

ثالثا - القيم الدينية والأخلاقية :

والواقع ان الأديب الذي سبق له أن تشرب مجموعة من القيم والاتجاهات الدينية والأخلاقية يكون ملتزما بها فيما ينتجه من أدب . على أن مثل ذلك الالتزام يكون على نحو فطري تلقائي ، ويكون خاليا من الافتعال ، اللهم الا اذا كان منافقا ومراثيا ويبدى في أدبه غير ما يعتقده في أعماقه . فالأديب الصادق مع نفسه يصدر فيما ينتجه من أدب عن إيمان بقيمه الدينية والأخلاقية . والواقع أن الإيمان يعني تفاعل تلك القيم الدينية والأخلاقية تفاعلا تاما وكاملا مع قوام الشخصية وعدم نبو تلك القيم عن تياره النفسي الشخصي . ولاشك أن القيم الدينية والأخلاقية ليست مجموعة من النظريات التي يتم ادراكها بالعقل أو الاقتناع بها بالمنطق المجرد ، بل هي في جوهرها مقومات وجدانية انفعالية .

**رابعاً - مدى شعور الأديب بالأمن وما قد يستشعره من خطر
يتهدده :**

فالأديب يسير في حياته الوجدانية والذهنية بما يحمله من ماضى
حياته من جهة ، وبما يحس به مغلقاً لحياته الراحنة من جهة أخرى .
فإذا كانت حياته الراحنة تنعوه الى الشعور بالطمانينة ، فان ذلك
الشعور ينعكس بالضرورة على ما ينتجه من أدب . أما اذا كانت حياته
محفوفة بالخطر سواء كان ذلك الخطر حقيقياً أم كان وهمياً ، فان مثل ذلك
الاحساس يتجلى فيما يقوم الأديب بانتاجه من أدب .

**خامساً - الأمراض النفسية التي تصيب الأديب وما يشتمل عليه
من حالات نفسية متباينة :**

فالأديب ليس بالضرورة شخصية سوية ، وليست الأمراض
النفسية بالضرورة تشكل عائقاً أمام الأديب ، فتحول بينه وبين الانتاج
الأدبي . فالواقع أن بعض الأمراض النفسية يمكن أن تكون سبباً في
مبغرية الأديب الأدبية ، وتكون حافزاً له على تقديم النتاج الأدبي والى .
فلقد يؤدي المرض النفسى الى عزلة الأديب عن الناس من حوله فيقطع
الوشائج التي تربط بينه وبين معارفه وأصدقائه ، ويركز جل نشاطه
على الكتب يقرأها والقرطاس يسجل عليه انتاجه الأدبي وما يدور بخلفه
من أفكار ومشاعر . والواقع أن كثيراً جداً من الأدباء عبر التاريخ كانوا
مصابين بمرض أو بآخر من الأمراض النفسية . بيد أن المرض النفسى
إذا ما استفحل فانه قد يشكل عائقاً بين الأديب وبين الانتاج الأدبي كما
حدث لنيتشه الذى قضى الشطر الأخير من حياته فى إحدى مستشفيات
الأمراض العقلية . ولعل أن السؤال الذى يثار عادة بإزاء الأمراض
النفسية التي تأخذ بناصية معظم الأدباء هو هذا السؤال التليد : هل
المرض النفسى هو الذى يحمل الأديب على الانتاج الأدبي ، أم أن الاشتغال
بالأدب هو الذى يسبب المرض النفسى للأديب ؟ الواقع أنه مهما كانت
الاجابة عن هذا السؤال ، فمما لا شك فيه أن ثمة تأثيراً متبادلاً فيما بين
الأدب والمرض النفسى . بيد أن ثمة دراسة علمية تجريبية يجب أن تقول
كلمتها الحاسمة والقاطعة كماً وكيفياً فى هذا الموضوع .

المقومات الاجتماعية :

لا شك أن الأديب يعبر بشكل أو بآخر عن الأوضاع والاتجاهات
والقيم الاجتماعية . وربما يكون تعبيره (عن أوضاع واتجاهات وقيم

المجتمع بالايجاب وذلك بالثناء والتأييد والتأكيد ، وربما يكون تعبيره عنها بالسلب) وذلك بالاستتكار والتفنيد والتفريع . المهم أنه في جميع الحالات يجب أن يتخذ موقفا أيا كان ذلك الموقف . فأدب الأديب يشير إلى المجتمع الذي نشأ فيه ، بل ويشير إلى الفئة الاجتماعية التي ينتسب إليها وما شاع فيها من تقاليد اجتماعية ومن معايير أخلاقية وقيم دينية وأوضاع سياسية إلى غير ذلك من جوانب اجتماعية .

ولعلنا نستبين اثر المجتمع في أدب الأديب في العناصر والمقومات الاجتماعية التالية :

أولا - اللغة كأداة للتعبير :

فالواقع أن الأديب يستمد أدواته التعبيرية منذ نعومة أظفاره من المجتمع الذي نشأ وترعرع فيه . واللغة في الواقع ليست مجرد أداة تعبير ، بل إنها فوق ذلك وأهم من ذلك تحمل في ثناياها ما يختص به المجتمع من خصائص يتفرد بها ويتميز عن سواء من مجتمعات . فاللغة كلام ومضمون في الوقت نفسه . إنها العملة التي تعد أداة تعبر بها عن الثروة ، وهي في ذاتها وعلى نحو ما ثروة في حد ذاتها . وكما أن العملة رمز يشير إلى الثروة ولا تعتبر ثروة إلا مجازا ، كذا فإن اللغة هي رمز لما يعتل في ذهن الأديب من ثروة ذهنية ، ولذنها تشير مجازا أو تعتبر مجازا ثروة ذهنية . والأديب في الواقع مجرد مشارك في ثروة قومه اللغوية . فهو ليس نسيج وحده ولا يتميز عن سواء إلا من حيث القدرة على ممارسة فن الإبانة الأدبية . فهو لا يخلق اللغة خلقا من بعد عدم ، بل هو يكتسب لغته من أبناء جلدته ، ويستخدمها ويشارك في استخدامها وإن كان يتطور بها بعض التطور حسبما يقيض له . والأديب يلبس اللغة أثوابا جديدة وذلك بإدخاله عناصر تجديدية فيها بفضل ما يتمتع به من قدرة على إقامة علاقات لغوية جديدة من ذات لبنات اللغة الموجودة بالفعل . فهو يشبه المهندس المعماري الذي يصمم لتشبيده عمائر جديدة مبتكرة ولكن باستخدام نفس الخامات التي استعملت في تشبيده العمار التي سبق أن شيدت . والأديب فوق ذلك يجيد فن الإيقاع الموسيقي اللغوي ، وفن وضع الألحان اللغوية ، وذلك بما يختاره من ألفاظ أو عبارات تتمشى مع ما يدور بخلافه من إيقاعات وألحان موسيقية كلامية . فالموسيقى الكلامية سابقة على الكلام نفسه . ولكن الأديب تادر على الباس تلك الموسيقى الكلامية ألفاظا مفهومة وعبارات معقولة يمكن للسامع لها أو لمن يقوم بقراءتها أن يتنوقها وذلك بالربط بين المعاني وبين ما تحمله من موسيقى كلامية .

ثالثاً - العلم والتكنولوجيا :

فالأديب يبدى فيما يكتبه أو فيما يقوله ما يشيع بالمجتمع من قيم تتعلق بالخير والشر ، وبالجمال والقبح ، وبما يندسه أبناء المجتمع وما يردونه ويرفضونه من أساليب سلوكية . وحتى عندما يحاول الأديب أن يخرج على القيم الاجتماعية ، فإنه يجد له مبررا يسوغ به ما يقوله وما يقرره . والواقع أن الأديب يتخذ موقف المشرع أيضا للقيم الاجتماعية . ذلك أنه يعتبر على نحو ما زعيما وناطقا باسم الجماعة . فإذا ما تساءلنا عن المسئول عن التطوير الاجتماعى ، فإن الإجابة تكون الأدباء وغيرهم من مفكرين يعدون إلى تحريك القيم الاجتماعية في اتجاهات متباينة . فلقد يكون الأديب تقديميا فيدفع بالقيم الاجتماعية نحو التطور ، وقد يكون رجعيا فيكون أدبه دافعا إلى التشدد والرجوع بالمجتمع إلى معايير وقيم قديمة كانت عصور سابقة من المجتمعات القديمة تستمسك بها وتأخذ بها حياتها .

رابعاً - الميغوبات والمستكرهات :

فالواقع أن أدب الأديب يحصل فى طياته الملامح العلمية والتكنولوجيا التى تسود المجتمع وتنتشر فى أنحاءه . فإذا أنت تناولت الأدب الجاهلى مثلا ، فإنك تستطيع بدراسته وقامله أن تقف على ما كان سائدا بين أهله من أفكار ومعارف ، وما كانوا يتذرعون به فى اتصالاتهم وترحالهم من وسائل ، وما كانوا يستخيمونه من أدوات فى صناعاتهم وفى حياتهم اليومية ، وما كانوا يمتلكونه من أدوات فى الإنتاج أو فى الصناعات القبلىة البدائية . ولعلك تستطيع أن تقف على المستوى العلمى والتكنولوجيا لى مجتمع فى أى عصر إذا أنت قمت بدراسة أدب ذلك العصر . ولا نبأخ إذا ما قلنا أن الأدب هو المرأة التى ينعكس عليها ما يشيع بالمجتمع من علم وتكنولوجيا .

رابعاً - مكانة المرأة بالمجتمع :

فأنت تستطيع أن تقف على علاقة الجنسين بعضهما ببعض إذا ما قمت بدراسة أدب المجتمع فى عصر ما من العصور . فإذا كانت المرأة فى أحد المجتمعات مجرد سلعة يلتذ بها الرجل ، فإن ذلك الوضع الذى تروح تحته المرأة ينعكس فى القصائد التى ينسجها الشعراء وفى النثر

الذى يدبجه الناثرون • وإذا كانت المرأة مكرمة يترجأها الرجل بالتقرب اليها واستجداء رضاها عليه ، فإن هذا يتبدى أيضا في الأدب • والوضع الاقتصادي للمرأة يتبدى أيضا في الأدب • فحقوق المرأة في الكسب أو في الارث أو في غير ذلك من مصادر اقتصادية تتبدى على صفحات الأدب التي يسجلها الشعراء وأرباب القلم من الناثرين •

خامسا - مكانة الطفولة :

والأدباء أيضا يعبرون عن مكانة الطفولة بالمجتمع الذي ينطقون باسمه ، فإذا كانت الطفولة معذبة ، فإن الأدباء يأخذون في الدفاع عن تلك الكائنات الضعيفة التي يجب العناية بها ومنحها حقوقا جديدة محرومة منها • ولاشك أن الأدباء هم الذين دافعوا عن حقوق الأطفال في العناية والرعاية والتعلم وعدم الخضوع لظروف العمل المرهقة كما كان سائدا في إنجلترا خلال الثورة الصناعية وما تلاها • ونحن نستطيع أن ننظر الى الأعمال الكبيرة التي حدثت معالم التربية الحديثة من منظور الأدب ، فنقول ان ما كتبه روسو وجون ديوى وبرتراند رسل في التربية يمكن أن ينخرط في نطاق الأدب الى جانب الخرافة في الوقت نفسه في نطاق الفلسفة أو في فلسفة التربية • وكذا يقال عن العديد من الدراسات النفسية التي يمكن اعتبارها من احدى الزوايا أدبا ومن زاوية أخرى علما انسانيا •

سادسا - مكانة الشيخوخة :

فمن القضايا التي يعرض لها الأديب عن قصد أو عن غير قصد من جانبه قضية الشيخوخة وموقف الجيل القائم العامل من العجائز وأيضا من الضعفاء والمطحونين والموقنين • فانت تستطيع أن تقف على اتجاهات المجتمع قبالة تلك الفئات اذا ما تصفحت قصائد الشعراء أو ما قدمه الكتاب من قصص أو مقالات أدبية • وليس من الضروري أن يكرس الأديب عملا برمته لقضية الشيخوخة أو لقضية الضعفاء بالمجتمع ، بل انه قد يلجأ قلمحيا الى تلك القضايا أو الى تلك الفئات بالدفاع عنها أو بالسخرية منها أو حتى بالهجوم عليها واستنكار بقائها كما فعل بعض الأدباء في العصر النازي بالمانيا النازية •

سابعا - الموقف من بعض الطبقات الاجتماعية أو من بعض الجماعات أو الفئات العرقية أو الدينية أو الطائفية :

فشمة فئات أو مجموعات اجتماعية في نطاق المجتمع الواحد • لقد تكون الفئات ذات مواقف عدائية قبالة فئات أخرى بنفس المجتمع أو ذات

عري وثيقة معها . المهم أن الأديب قد يكون منتصيا الى فئة ما من فئات المجتمع الذي نشأ فيه ، فيصور في أدبه موقفه أولا من تلك الفئة التي ينتمي اليها ، ثم هو يصور موقف فئته تلك من باقي الفئات الأخرى . فهو قد يدعو الى التآخي والى تهدئة الخواطر ، كما انه قد يعمد الى الهاب المشاعر ، والى الحث على الثورة أو على الحرب الاهلية أو قد تأخذ العزة فياستعراض أفضال فئته على الفئات التي تنازعها ، كما أنه قد يأخذ في التباكي على الماضي الذي كان مفعما بالمجد وقد كانت فئته التي ينتسب اليها في أعلى عليين ، بينما كانت الفئات الأخرى في أسفل سافلين . المهم أن الأديب يعلن موقفا ما من المواقف الكثيرة المتباينة بما يكتبه من شعر أو نثر ، ويكون له رأى في المشكلات التي تعرض للفئة التي ينتسب اليها وهي المشكلات التي تنشأ نتيجة وجود نزاع بينها وبين الفئات الأخرى الموجودة بالمجتمع .

ثامنا - المستوى الاقتصادي بالمجتمع والمشكلات الاقتصادية التي تجابهه :

فالآدب يعكس المستوى الاقتصادي للمجتمع . فاذا ما حدثت مجاعة أو قحط أو أزمة اقتصادية ما تتعلق بانتشار البطالة أو نقص الموارد الغذائية أو بانتشار مرض يقضى على جانب كبير من الثروة الحيوانية ، فإن الأدباء يسارعون بتسجيل انطباعاتهم وما يعمل بوجداناتهم ، وما يدور بأذهانهم من أفكار ومقترحات ومطالب . انهم يناشئون الأغنياء لمساعدة الفقراء ، ويلحفون بالطلب على الحكومة بأن تسارع الى اغاثة المتضررين والى تقديم يد العون للمحتاجين ، كما أن الأدباء يعملون على إثارة الشفقة في قلوب القادرين ، بل ان بعضهم قد يعقد الحلقات الأدبية بحثا عن حلول للمشكلات الاقتصادية ، وفي تلك الحلقات الأدبية تنشده القصائد وتذاع الخطب الأدبية بحثا عن حلول للمشكلات الاقتصادية ، وفي تلك الحلقات الأدبية تنشده القصائد وتذاع الخطب ويتبارى رجال الآدب جميعا في اىصال الدعوة الى الاصلاح الى من بيدهم القدرة على تقديم الحلول .

المقومات الحضارية :

ينعكس المستوى الحضارى للشعب على الآدب بطريقة أو بأخرى . ونحن نعتى بالحضارة الجانبين الروحي والمادى اللذين يشيعان في حياة الأمة . فاذا تناولت السيارة مثلا كجانب ما من جوانب الحضارة ، فانك تجد تلك الاداة التي تستخدم في المواصلات ، ثم تجد العلوم والخبرات

والمهارات التي ترتبط بتلك الأداة ، بل انك تجد أيضا القيم الاجتماعية والثقافية التي تأتت عن اختراع السيارة وانتشار استخدامها بين الناس ، فالحضارة تتضمن تأثير الإنسان بخبرات الماضي في المحسوسات ، ثم تتضمن تراث الماضي وعلوم الحاضر والقيم والتقاليد والأخلاق والعادات والأدب والفن ونحوها .

ولعلنا نلاحظ المقومات الحضارية التي تدخل في الأدب في الجوانب التالية :

أولا - وسائل إيصال الأدب :

لقد كانت وسائل إيصال الأدب في العصور السابقة قبل التفجر الحضارى الحالى محدودة . فكان الواحد من الأدباء يعتمد على الاتصال المباشر بينه وبين المستمعين له بإزاء ما يقوله من كلام منطوق . فهو كان يقف وجها لوجه أمام النظارة أو المستمعين له . أما اليوم ، فإن الأديب يلتقى مع الملايين من الناس فى اللحظة الواحدة اذا ما وقف أمام ميكروفون الاذاعة منشدا أو متحدثا . وأكثر من هذا فإن أعمال الأديب القصاص تجد من يأخذها ويصوغها صياغة درامية يشارك العديد من الفنانين فى تمثيل أدوارها ويشاهدها ملايين المشاهدين على شاشات السينما والتلفزيون . وحتى عندما يلتقى الأديب مع مستمعيه فى مناسبة ما من المناسبات المحلية غير المذاعة ، فإنه يجد أمامه مكبرات الصوت تنشر صوته الى آلاف الحاضرين بالسرادق الذى يقام لتلك المناسبة . وبالنسبة للكلمة المكتوبة التى يقسوم الأديب بتكوينها ، فإنها تجد المطبعة فى الانتظار تنقلها عبر الآف أو حتى ملايين الأيدي . فالكتاب بعد أن اخترعت الطباعة ، ثم بعد تطورها الى درجة كبيرة من التقدم والرقى والدقة قد صار متوافرا بالأسواق لمن يطلبه . فاهيك عن الجرائد اليومية التى تخصص جانبا منها للمقالات الأدبية . وناهيك أيضا عن أن الموضوعات السياسية والاقتصادية والعلمية قد استحوطت الى روافد أدبية ، أو قل أنها صارت موضوعات تصلح لأن تعالج معالجة أدبية . وأهم من هذا وذاك فأنك تجد أن المجلات الأدبية قد انتشرت وذاعت ، وصارت المحلة الأدبية لا تكفى بالانتشار بين أبناء القطر الذى صدرت فيه ، بل أنها تحوب أقطار الوطن العربى برمتة وهى تعالج كافة الموضوعات الأدبية بأقلام أبناء أوطان متباينين بالشرق والغرب .

ثانيا - وسائل الفهرسة والتصنيف والتبويب :

فمن الظواهر الحضارية التى أثرت تأثيرا بينا فى الأدب ما تم انضاجه من علوم المكتبات التى تقدمت فى عصرنا تقاعدا مذهلا . ولقد

تخصصت كوادر من المشتغلين بفتون تصنيف وفهرسة المواد ، في توفير الفهارس التي تسمح للأديب بالحصول على المعلومات التي يريدونها من الزوايا التي يبتغيها وقد مهلت أمامه الأرض ولم يعد بحاجة الى البدء من أول الخيط . فاذا أراد أحد الأدباء أن يقف على الآيات التي قالها شاعر معين في الغزل ، فليس عليه أن يقوم بقراءة جميع ما أنتجه ذلك الشاعر حتى يستخلص تلك الآيات . بل انه يستطيع أن يقف عليها في المرجع الخاص بالتصنيف أو بالرجوع الى الإدراج التي أعدت له بالمكتبة . واذا عن لأحد الأدباء أن يقرأ في أحد الموضوعات قراءة مركزة ومتحضرة وعامة ، فانه يستطيع أن يطلع على المادة الخاصة به الموجودة بأحدى دوائر المعارف العربية أو الأجنبية بغير ما حاجة الى البحث في الكتب العديدة . وفي البلاد المتقدمة نجد أن المكتبات قد جهزت بكل ما يحتاج اليه المرء من فهارس ، بل انك قد لا تحتاج الا لتسجيل الموضوع الذي تريد الاطلاع عليه في بطاقة خاصة ، فيأتيك الرد في لحظات بكل المراجع وبالصفحات التي عليك أن ترجع اليها .

ثالثاً - والكومبيوتر صار يحفظ المعلومات ليقدّمها وقت الحاجة :

فهناك ما صار يعرف ببوك المعلومات . فليست اذن في حاجة الى أن تحفظ في ذاكرتك ما سوف تحتاج اليه من معلومات ، بل ان الكومبيوتر سوف يقدم اليك ما تريده منها . فكما أنك صرت تعتمد على الآلة الحاسبة الصغيرة تضعها في جيبك لكي تستعين بها في حل المسائل الحسابية بغير أن تبذل مجهود نفسك في عمليات الجمع والطرح والضرب والقسمة ، فانك سوف تعتمد على الكومبيوتر في الحصول على ما تريده من معلومات تجعل منها محاور لما تقوم بإنتاجه من أدب .

رابعاً - وسائل التعبير الأدبي :

لقبل أن تقدم انتاجك الأدبي الى المطبعة ، فانك تقوم بتعبير ما تجود به قريحتك من شعر أو نثر . والواقع أن الحضارة قد أفتنت في وسائل تسجيل ما تقوم بالافصاح عنه . لقد كان القدماء يجبرون أديبهم بالريشة يغمسونها في الحبر ويكتبون على الورق . ولقد مرت الريشة وكذا الورق بأدوات من التطور . فنحن نعلم أن ريش الطيور كان يستخدم في بداية الأمر في الكتابة وكانت الأصباغ البدائية تستخدم كحبر يظل باقياً بآثاره على ذلك الجلد الذي كان يستخدم كبديل للورق الذي لم يكن قد تم اختراعه بعد . وكانت الحجارة تستخدم أحياناً لكي يكتب عليها .

بيد أن الحضارة قد أفتنت في اختراع ونشر وسائل التسجيل .
 ذلكم تطورت الريشة الى أنواع متباينة من الافلام ، وصار الأديب في غنى
 عن أن يحمل في جيبه زجاجة الحبر لكي يغمس فيها من القلم . فقلمه
 صار يحمل في طياته الحبر الذي يكفي للكتابة لمدة أسبوع أو يزيد .
 وصار الورق في متناول الجميع وبالألوان التي يريد لها الأديب وبالمساحات
 التي يرغب فيها . ثم ظهرت الآلة الكاتبة التي أقبل بعض الأدباء على
 استعمالها والتأليف عليها مباشرة بغير ما حاجة الى القلم . واخترعت الآلة
 الكاتبة الكهربائية التي تريح الأديب لأنها تتحرك بمجرد لمس أزرارها فتوفر
 له الراحة التامة في الكتابة . وأخيرا ظهرت آلة التسجيل الصوتي والكتابي
 في نفس الوقت . فانت تقوم بالقاء القصيدة أو القصة أمام ميكروفون
 تلك الآلة الصوتية الكاتبة ، فيسجل صوتك من جهة ، وتقوم الآلة
 للكتابة بترجمة صوتك المسموع الى كلام مكتوب من جهة أخرى . وتلك
 الآلة العجيبة تقوم بالترجمة من الصوت الى الرمز المكتوب ، ثم تقوم بتخزين
 تلك الترجمة ، ثم تقوم بتسجيل ما قامت بتخزينه على الورق بالمواصفات
 التي تحددها لها . ذلك أنك قبل الشروع في الجلوس أمام ميكروفون فانك
 تصدر أوامرك بالضغط على الأزرار للمعدة لذلك ، وذلك كان تحدد البنية
 والمسافات ونحو ذلك من مواصفات تريد أن تخرج كتابتك وفقها .
 وانت تستطيع أن تمحو ما تشاء محوه ، أو أن تعدل فيما قمت بتسجيله
 أو أن تصحح خطأ وقعت فيه . ذلك أن تلك الآلة قد جهزت بكل ذلك .
 ولسنا نقول هنا كلاما خياليا . فانت تستطيع مشاهدة آلات طبع
 المونو فوتو وكيف تعمل فيقترب من ذهنك ما نقصده هنا . صحيح أن
 تلك الآلة لم تنتشر بعد ولكنها موجودة على نطاق ضيق ولم تأخذ طريقها
 بعد الى الديوع والانتشار لارتفاع ثمنها وحاجتها الى صيانة دقيقة ،
 بل وحاجتها الى حجرة خاصة ذات حوائط ومنافذ تمنع دخول الصوت ،
 كما تحتاج الى أجهزة تكييف لحفظها .

خامسا - الترجمة الالكترونية :

لقد تم اختراع أجهزة الكترونية أخرى تقوم بالترجمة الفورية
 التحريرية . صحيح أن تلك الأجهزة تعتبر في أول مراحلها وبحاجة الى
 التطوير والتنقيح . ولكنها موجودة على كل حال . ومن المؤكد أنها سوف
 تنتشر وينتشر أثرها بعيد المدى في الأدب والفلسفة والعلوم وجميع
 المجالات المعرفية . ولسنا نشك في أن الأديب الذي لا يعرف اللغة
 الصينية أو اليابانية مثلا والذي سوف يقع على ترجمة لعمل أدبي من
 هذه اللغة أو تلك الى العربية بواسطة تلك الآلة ، سيجد أمامه الفرصة

لإعادة الصياغة من جديد بحيث يلبس تلك الترجمة الالكترونية التي نخلو من التذوق الأدبي العربي أثواباً من الذوق العربي . ناهيك عن أن تلك الآلة الجديدة ستكون واسطة مريحة لإذاعة آدابنا العربية في أبناء الشعوب المتباينة ، فيقف أدباء العالم على آدابنا وما تم إنتاجه بسرعة كبيرة .

سادساً - التسجيل الصوتي :

إننا نستطيع أن نقرر أننا في عصر الكاسيت والفيديو كاسيت . ولا شك أن أدب المستقبل شيعي من خلال تلك الأشرطة الصغيرة التي يسمعها الناس بأداء أصحابها . صحيح أن أشرطة الكاسيت والفيديو كاسيت ما تزال محصورة في نطاق الأغاني والموسيقى والخطب الدينية ، ولكن من المؤكد أن الأدباء سوف يلتمسونها لإذاعة أدبهم . فالشعراء مثلاً سوف يقومون بتسجيل قصائدهم على أشرطة كاسيت أو على أشرطة الفيديو كاسيت ، لأنهم سيجدون أن تلك التسجيلات الصوتية أفضل وأبعد أثراً في نقل مشاعرهم مما تفعله الكلمة المكتوبة الناعسة . فصوص الشعراء ، أو صوته وصورته وما يرتسم على محياه من أسارير ، لما يسمع بنقل مشاعره أفضل وأبعد أثراً في نقل مشاعرهم من كتاب لا يحمل سوى رموز مكتوبة بمداد المطبعة .

المقومات الانسانية :

إن الأديب الحق هو ذلك الذي يصدر في أدبه عن احساس محلي من جهة ، وعن احساس انساني أو حتى عن احساس وجودي من جهة أخرى . إنه الشخص الذي يحس بالاتصال المباشر بالبيئة التي نشأ فيها وترعرع من جهة ، وهو في الوقت نفسه الشخص الذي يحس بأنه ابن بار للانسانية جمعاء وللوجود كله من جهة أخرى . ولقد يحس الأديب بالانتماء العام والشامل للانسانية منذ أن بزغت في هذه البسيطة حتى اليوم وبعد اليوم . فهو يستشعر الانتماء الى الانسان من حيث هو انسان في الماضي والحاضر والمستقبل . وهو يحس برابطة قوية تربط بينه وبين الكائنات الأخرى سواء كانت كائنات حيوانية أم كائنات نباتية ، أم كانت كائنات جامعة . إنه يحس بالحنين الى الشمس والقمر والنجوم ، ويحس أيضاً بالراحة إذا ما لفتته الطبيعة بدثارها . إنه يعشق البحر في هلوته وهياجه ، ويحب الصحراء بما تحويه من رمال وصخور وبما تضمه من وحش مفترس أو حتى من زواحف سامة قاتلة

كالتعابين وتحوما . وهو يحب كافة الأنواع من الحيوان حتى تلك التي
تتربص به الدوائر اذا ما وجدت امامها فرصة للتربص . انه يحزن
حرنا عميقا اذا ما علم ان الحيتان معرضة للغناء لأن الصيادين يقتفون
أنرها ويصيدهونها للافادة من لحمها وشحمها ، وهو بالأولى يتألم لما
نفسيا مبرحا اذا ما علم ان فيضانا قد انى على حياة آلاف الهنود بالقارة
الهندية أو عندما يقرأ عن انتشار مجاعة أو وباء في بقعة من بقاع الارض .
وباختصار فان الأديب الخليق بالانتساب الى الأدب هو ذلك المرء الذي
حظى بالحس المرهف وبالأفق المتسع لجميع الأرجاء والأحياء والجوامد ،
وهو الشخص الذي جمع في نطاقه رقة الشعور الى جانب التجاوب مع
الكائنات على تباينها .

ولعلنا نعرض فيما يلي للمقومات الانسانية للأدب بعامة . ذلك أن
تلك المقومات نشيع في جميع الآداب بغير استثناء . ونحن نؤكد أن تلك
المقومات ضرورية بحيث لا يمكن الاغضاء عنها أو عدم أخذها في الاعتبار
لدى تناولنا للأدب أيا كان في أي عصر أو في أي قطر من أقطار الأرض .
والمقومات الانسانية هي :

**أولا : الافادة من خبرات الأدباء في شتى أقطار الأرض وعبر جميع
العصور :**

فالأديب الخليق بالتقدير هو ذلك الذي يفتح عقله وقلبه لجميع
الآداب بغير استثناء . انه لا ينغلق على آداب بني جلدته ، ولا يجعل
من التراث قوقعة ينكمش في ثناياها ، ولا يجعل من ثقافة أمته وحدها
اللبان الوحيد الذي يفتدى عليه وينمو بواسطته . انه في الواقع يجمع
بين لبان أدب شعبه وبين لبان جميع الشعوب في جميع العصور . فهو
كلما تفتح على ثقافات الشعوب المتباينة ، وعلى الأفكار والفلسفات المتباينة
عبر العصور ولدى مختلف الفلاسفة ، وعلى المعتقدات الدينية وغير
الدينية مهما كانت غريبة أو بعيدة أو حتى متناقضة مع عقيدته الدينية ،
فانه يزداد بصرا باتفاق أدبية جديدة ، ويصير أكثر قدرة على الإبانة
الأدبية الراقية .

ثانيا : الوقوف على المشكلات التي تجابه الأسرة الانسانية :

فالأديب يجب أن يترجم شعوره بأنه ابن للانسانية جمعاء في هيئة
احساس وادراك وجداني وعقلاني لما تجابهه الانسانية من مشكلات تهدد
أمنها أو رخاها أو مستوى معيشتها أو وجودها أو أخلاقها أو قيمتها .
ذلك أن الأديب - أكثر من أي شخص آخر - يترك ادراكا مشفوعا

بالوجدان الصادق والداقيء بأن الانسانية وحدة واحدة مهما فرقت بينها
الحواجز والأيدولوجيات والفلسفات والمعتقدات الدينية والمصالح
الاقتصادية . انه يحس بتلك الوحدة احساسا عميقا ، بحيث يدرك أن
ما يقع فى أى بقعة من بقاع الأرض لشعب ما من الشعوب ، لابد أن
يتترك أثرا ما - حتى ولو كان اثرا بسيطا - على جميع الشعوب الأخرى .
وأكثر من هذا فإن ما يقع فى عصر من العصور ، فإنه يؤثر بالتأكيد
فى العصور التالية . فنحن نجنى ثمار تصرفات حمقاء اقترفتها زعماء
فى عصور سابقة ، ربما تكون قد قادت الى شن حروب طاحنة أو الى
القضاء على حضارات أو على ثروات زراعية أو حيوانية أو القضاء على
شعوب كانت ذات فكر فلسفى رائع .

ثالثا : الدفاع عن الحرية الانسانية :

فالواقع أن الأدباء هم الذين حركوا قضايا الحرية الانسانية .
فلولا الأدباء ما كانت قضية تحرر العبيد قد فجرت . وكذا ما كانت
قضية تحرير المرأة والطفولة قد فجرت ولا شك أن قضايا الشعوب
المهضومة لا تتحرك الا بأقلام الأدباء . ويتذرع الأدباء بالشعر والمقال
والقصة وغيرها لاثارة الحمية ولدفع السياسيين لخوض معارك الحرية
بما يصدرونه من تشريعات وما يقررونه من قرارات .

رابعا : الوقوف على آخر مستوى توصل اليه العلم الوضعى فى
فروعه المتباينة ، وآخر ما انتهت اليه التكنولوجيا من مخترعات وآلات
وممارسات وتقنيات :

ذلك أن الأدب لم يعد مجرد تعبير عن المشاعر بل انه صار الى جانب
هذا تعبيراً عن جماع المعرفة الانسانية وما استطاع الانسان أن يسبر
أغواره من غوامض ومجاهيل . فالأديب اليوم لا يستطيع أن يستغنى عن
الإنسان ولو بالإنسان عام بنظريات التطور والتسببية وما يتعلق بمركبات
الفضاء وغزو الكواكب وما توصل اليه الانسان فى المجالات المتباينة فى
الميادين الصناعية والتجارية والزراعية والطب والمواصلات والاتصال
ونحوها . وكلما ظهر اختراع جديد ، أو كلما أذيعت نظرية جديدة فى
تفسير الانسان الفرد أو الانسان الجماعة ، فإن الأدباء يسارعون الى
الوقوف على مضامينها الرئيسية . وبتعبير آخر فإن الأديب يحاول

جاهدا أن يعيش عصره بكل ما فى هذا اللفظ من معنى ومعزى وما يترتب عليه من نتائج .

خامسا : الوقوف على تاريخ العالم وعلى تاريخ الشعوب فى علاقاتها بعضها ببعض :

فالواقع أن الأديب لا يكتفى بمعرفة تاريخ قومه وبلده ، بل إنه يلم الماما عاما بتاريخ العالم بحيث يتعمق الأحداث الكبرى التى لعبت دورا فى توجيه تيار الحضارة الانسانية ، وكذا معرفة الشخصيات العالمية التى أثرت فى توجيه العالم وتحديد مسار العلاقات المتباينة فيما بين الشعوب المتباينة . ونحن نعلم أن الأديب الحق هو ذلك الذى يستطيع أن يربط الواقع الحاضر بآثار الماضى القريب والماضى السحيق . ومن المعروف أن الأدب الحديث يعتمد على البصيرة النافذة والاستنارة الكاملة بالواقع الانسانى وما تقلب عليه ذلك الواقع قبل أن يصل الى ما وصل اليه . ونحن لا نزعم بأن فى مقدور الأديب أن يقف على الحقائق ، بل أننا نزعم فقط أنه يستطيع أن يقف على الخطوط العريضة فى كل ما سبق لنا ذكره قبلا .

ولعلنا نزعم أن وقوف الأديب على الحقائق العامة فيما ذكرناه قبلا لا يظل بمثابة نتف مبعثرة أو قطع مجزأة ، بل إنه يستحيل الى مركب ثقافى أو الى كائن روحى حى يعمل عمله فى صدر الأديب وعقله ويحمله على تقديم أدب انسانى شامل ينطق باسم الانسانية جمعاء . فالأديب الحق هو الأديب العالمى الذى يتخطى حدود المكان وحدود الزمان ، ويشعر للانسانية كلها أدبا يتسم بالعمومية المطلقة من قيود المكان ومن قيود الزمان .

ولقد يصح لنا بعد هذا أن نعرض بسرعة للوسائل التى يتذرع بها الأديب فى سبيل تحصيل العناصر الانسانية العامة . وهى على النحو التالى :

أولا : الاضطلاع على الكتب والمجسلات والصوريات والجرائد اليومية ومتابعة وسائل الاعلام فيما تعرض له من ثقافات وأحداث ومكتشفات واتجاهات :

فالواقع أن استخدام العينين والأذنين هو السبيل الأساسى أمام الأديب فى الوقوف على ما يلور بالعالم من معرفة وأحداث . على أن هذا الاستخدام الذى نعنيه هو استخدام للرموز ، سواء كانت رموزا

مرئية متمثلة في اللغة المكتوبة ، أم كانت رموزا مسموعة أو مشاهدة متمثلة في الكلام المسموع وفي الصور والمشاهد التي يعرضها التلفزيون أو السينما .

ثانيا : الرحلات والاقامة لفترات بالخارج :

فالأديب بحاجة الى وقوف مباشر على طبائع الشعوب وعاداتها وتقاليدها . ومن الطبيعي أن مثل هذا المصدر الثقافي غير متوافر لجميع الأدباء ، ولكن من المؤكد أنه اذا ما توافر للأديب ، فإنه يكون أكثر قدرة على معايشة الواقع الانساني على المستوى العالمي .

ثالثا : مخالطة الطبقات الاجتماعية في البيئة المحلية :

فالواقع أن الأديب الذي يصبر الى أن يقدم ادبا انسانيا عالميا ، يجب عليه أن يرتبط بأديء ذي بدء بوطنه وبيئته المحلية حتى يتسنى له أن ينطلق من ثقافته المحلية الى الثقافات العالمية والانسانية . فנקطة البداية يجب أن تكون « هنا والآن » ، ثم ينتقل منها الى « هناك ووقتئذ » . فلكي يتسنى للأديب أن ينطلق الى آفاق رحبة متحررة من قيود المكان والزمان فإن عليه أن يتقيد أولا بقيود المكان والزمان . فوسيلة التحرر من قيود الثقافة هي استيعابها أولا ، ثم التوسع بدءا بها الى حيث الرحابة والاطلاق مكانا وزمانا معا . ونحن ننعى على أولئك الأدباء الذين يقفزون الى الثقافات الغربية عنهم طفرة واحدة قبل أن يكونوا لأنفسهم جنورا في تربة بلدهم الأصيلة . فالبعيد يأتي بعد القريب ، والثقافة الانسانية العامة تتأتى للمرء بعد التمكن من الثقافة المحلية .

مراحل نمو الفنان

الفنان فى طفولته الاولى :

تسمى مرحلة الطفولة المبكرة أو الطفولة الأولى بمرحلة الحريشة ، ذلك أن الطفل فى هذه الفترة من نموه يعمد الى تجربة يديه وعضلات أصابعه وذلك بأعمالها فى الأشياء من حوله ، سواء بالتأثير فى الحوائط بأظفاره أم بأى شئ يترك أثرا أم بالضغط على الأشياء اللينة ليترك عليها أثرا . فهو يجد متعة كبيرة عندما يسير على أرض صلصالية حافى القدمين فيترك اثر اقلامة عليها ، كما أنه يجد متعة بالغة عندما يجد مادة طينية أو صبغية يغمس فيها كفيه ثم يترك صورة يديه على الحوائط . ومن الطبيعى أن يجد الطفل مقاومة من جانب الكبار عندما يفعل ذلك لأنه يفسد جمال الحوائط من وجهة نظرهم لا من وجهة نظره هو . فالطفل فى هذه المرحلة يحس بالجمال وبالمتعة فى نفس الوقت لدى مشاهدته ما اثر به فى الأشياء . ولقد يكون تحطيم الطفل للزجاجات نوعا من تفحص الأشياء واختبار الحامات . فهو بهذه الطريقة وبهذا الافساد يقف فى تمييز مهم على المواد التى تتحطم والمواد التى تلين معه وتقبل التنصيص من جديد . ولعلك تلاحظ أن الطفل فى هذه المرحلة عندما يتناول قطعة من الصلصال أو قطعة من العجين ، فإنه يأخذ فى تشكيلها كما يروق له . أنه يعبت بها ويأخذ فى الضغط عليها ، فيكورها مرة . ويجعلها تستطيل بين يديه كأصابع الكفتة مرة أخرى ، ثم يمزقها اربا اربا ، ثم يأخذ فى تجميعها وتكويرها وتشكيلها من جديد فى أشكال متباينة .

ومعنى هذا فى الواقع أن الطفل فى مرحلة الطفولة الأولى يعمد الى اكتشاف العالم من حوله . فهو يتعامل مع الأشياء الكتلية ، ثم هو يتعامل مع الأشياء المسطحة وذلك بترك آثاره عليها . ثم هناك بعد ثالث يداعب

الطفل في هذه المرحلة هو الاصوات التي تأتي عن قرع الأشياء . فهو يجد متعة شديدة عندما يقوم بقرع الآنية النحاسية فتحدث صوتا عاليا صاخبا ، كما يجد متعة في تفخ الصفارات أو العبث في الأوتار التي يعثر عليها مهما كانت أشكالها وأنواعها . فالصوت في هذه المرحلة يلعب دورا ذا بال في تحريك خيال الطفل وفي اشباع حاجات نفسية لديه .

والبعد الرابع الذي يعثر عليه الطفل في هذه المرحلة هو الحركة . فالطفل يجري ويقفز ، ويجد أن تسلقه للشجرة أصعب من قفزه منها الى الأرض . وهو يكتشف في نفسه امكانيات حركية كثيرة متباينة فثمة مفاصل كثيرة في جسمه الصغير ، وهو يستطيع أن ينثنى الى الأرض ، وأن يعود الى وضع الانتصاب من جديد ، وهو يستطيع أن يقفز من مكانه الى نقطة أبعد وقد اتخذ وضعا شبيهها بوضع الأرنب . ويجد الطفل في هذه المرحلة متعة هائلة عندما يحدث هو الحركة في الأشياء . فهو يسر بالفريرة وبالبطائرة الورقية البسيطة أو حتى بحزام من القماش يدلى به من الشرفة ويعرضه للهواء فيتطاير مهتزا ارتقاغا وانخفاضا أو وهو يتلوى كما يتلوى الثعبان . ويجد الطفل سرورا لدى مشاهدة الحيوانات والحشرات والزواحف وهي تتحرك بطريقة الخاصة .

أما البعد الأخير الذي يشيع السرور والرضا في قلب الطفل في هذه المرحلة فهو التخفي والتمويه وذلك بأن يغير من شكله هو أو أن يوحى للآخرين بأنه شخص آخر أو حيوان أو طائر أو غول أو عفريت يستطيع الظهور والاختفاء كيفما يرغب . وكما أن الطفل في هذه المرحلة يسر بتغيير انبثه مع الإبقاء على وجودها بينه وبين نفسه ، فإنه يجد متعة كبيرة في أن يغير الآخرين من حوله انبتهم ، وأن يغيروا أشكالهم . فإذا ما ارتدى أبوه رأس ثور أو جلد أسد كما هو الحال في المهرجانات فإنه يجد متعة في ذلك ولكن بشرط أن يعرف أن مرتدى القناع الايهامي هو أبوه . فإذا ما غاب عن ذهنه أن هذا الكائن الموجود أمامه هو أبوه ، فإن الرعب يأخذ به كرا مأخذا ، ويضطرب أشد اضطراب .

والواقع ان هذه الأبعاد الخمسة تشكل الأبعاد الأساسية لفنان المستقبل . فإذا ما استثمرت خصائص تلك الفترة ، بالاستعدادات والمواهب الفنية تأخذ في التفتق والبزوغ الى حيز الواقع . ويتعبير آخر فإن المنبرات البيئية من حول الفنان الصغير لا تخلق شيئا من عدم ، ولكنها اذا ما توافرت حول الطفل الموهوب فنيا فانهما تستنهض ما بداخله من امكانيات واستعدادات ومواهب فنية .

ولعلنا نستعرض فيما يلي العوامل البيئية للتباينة التي تعمل على استنهاض ما لدى الفنان الصغير من استعدادات ومواهب خلال هذه الفترة من نموه . تتلخص هذه العوامل فيما يلي :

أولا - غزارة الثورات من حول الطفل الفنان :

فثمة في الواقع بيئات فقيرة خبريا ، وهناك بيئات ثرية خبريا . ونود أن نشير بهذه المناسبة الى أن مدى ثراء الخبرات في البيئة لا يرتبط ارتباطا طرديا مع الثراء المادي . فلقد نزع بحق أن بعض البيئات أو الأسر الغنية ماديا تكون في الواقع فقيرة خبريا وعلى العكس من هذا فإن بعض البيئات أو الأسر الفقيرة اقتصاديا تكون على جانب كبير من الثروة الخبرية . فنحن نعني بالثروة الخبرية تنوع الخبرات وكميتها واستمرار تواجدها حول الطفل الصغير . ولا شك أن الثروة الخبرية تزداد كما وكيفا كلما كانت البيئة أو الأسرة أكثر انفتاحا على ما حولها . ونحن نعلم أن بعض البيئات أو بعض الأسر تستغرق على نفسها بحيث تنشئ أبنائها في حالة من التقوقع وعدم الانفتاح على العالم أو على مقومات البيئة المحلية .

ثانيا - توفير أدوات التأثير حول الطفل :

فالواقع أن الطفل بحاجة الى أشياء أو خامات أو أية وسائل يستطيع أن يستخدمها ليترك أثره بواسطتها على الأشياء من حوله . وبهذه المناسبة فإننا نمنى على أولئك الذين يصممون الدمي التي تجعل من الطفل مجرد متفرج عليها وقد وقف بازائها موقفا سلبيا . ذلك أن الطفل بحاجة الى أعمال يديه وإلى ما يسمح له بالتأثير في الأشياء المحيطة به بأية طريقة ممكنة يلتذ هو بها ويجد قوته قد تحققت من خلالها . ولقد نقول إن ثمة أشياء بدائية جدا لم تكلف الوالدين أية نفرد ولكنها كانت ذات أثر بعيد في المناخ التأثري للطفل ، ومن ثم فإنها استنهضت ما لديه من كوامن ومخبوءات واستعدادات ومواهب فنية . فلقد يجد الطفل حتى في الطين ما يحل محل الصبغات لبلطخ به الحوائط ، وقد أشاع مثل ذلك التلطيخ - الذي يثير غضب الكبار من حوله سرورا في نفسه ما بعده سرور . ولقد يجد طفل آخر قضيبا من الحديد فيأخذ في قرع الأشياء به . لقد يقرع زجاج النافذة فتتحطم . وطبيعي أن الوالدين يغضبان لذلك أشد الغضب وفي الغالب يضربان طفلها ضربا مبرحا بسبب فعلته الضارة . بيد أن الدافع الى التحطيم لم يكن العدوانية أو الهدم أو التخريب بل كان دافعا الى تحقيق الذات وذلك بترك أثر في الواقع البيئي على نحو ما من الاتحاء وبشكل ما من الأشكال .

ثالثا - توفير مناخ الحرية للطفل :

فالطفل الفنان بحاجة الى الحرية والانطلاق بغير ما قيد أو عاقبة .
والواقع أن مصالح الكبار تتعارض في الغالب مع ما يستشعره الطفل
من متعة . فالطفل عندما يعيث بالأشياء ويجول ويصول في عالمه الطفولي
الخاص به فإنه يجد الكبار من حوله يتوعدونه ويهددونه ويوقعون صنوفا
من الإيذاء والعقاب عليه . ومن أشيع الأخطاء التي يترقبها الكبار ترجمتهم
لتصرفات الطفل ترجمة اخلاقية لا ترجمة نفسية . فالطفل الفنان يريد
أن يتصرف على منجنيته بغير عوائق ، بينما يريد الكبار أن يفرضوا عليه
القيود ، وأن يحيلوه الى شخص كبير بغير أن يمر بمرحلة النمو التي
تناسب عمره بخصائصها المميزة . فالحرية التي يرغب الطفل في التمتع
بها هي الكفيل الوحيد له للنمو ولتفريق ما لديه من مواهب أو من
استعدادات .

رابعا - تشجيع الطفل على الممارسة وإبداء الإعجاب له :

فكلما أبدى الكبار من حول الطفل الفنان إعجابهم بما يؤثر به ،
فإنه يزداد حماسا واقبالا على التأثير الفج الخاص بقدرته وبمواصفات
المرحلة النمائية التي يمر بها . فالتشجيع بمثابة الغذاء الروحي الذي
يقوى من عزيمة الفنان الطفل ويدفع به الى آفاق رحبة من الانتاج . المهم
أن يقوم الكبار بتشجيع الصغير ومحاولة تفهم ما يقوم بإحداثه وأيضا
محاولة الولوج في عالمه الطفولي الخاص . ذلك أن القاعدة الرئيسية في
التربية هي النظر من زاوية الآخرين لا من زاوية الشخص المربي نفسه .

خامسا - إثارة الطفل نحو إحداث التأثير :

فالطفل بحاجة الى من يبدأ أول الخيط . فعلى الكبار أن يجربوا
الأشياء أمام الطفل . فإذا ما وجدوا أنه قد استثير ، فعليهم بأن يتركوه
يلهو أو يفتن بتلك الأشياء . فعليهم أن يطرقوا أبواب الخبرة لمساعدة
الطفل على ولوجها وفتح آفاقها المتباينة .

الفنان في طفولته الثانية :

تتميز سيكولوجية الطفل الفنان في هذه المرحلة بمجموعة من الصفات
لا نركز عليها جميعا ، بل نكتفي بالتركيز على الصفات المتعلقة بالجانب
الفني من شخصيته فحسب ، والصفات التي نعرض لها هي :

أولا - ظهور الرموز بعد الخربشة :

فبعد أن كان الطفل في المرحلة السابقة يرضى بمجرد ترك أثر أيا كان على البيئة من حوله ، فإن تلك الخربشة الفجة التلقائية الاعتيادية تتخذ لنفسها طريقا موحيا بعض التوجيه . ذلك أن الطفل يأخذ في الإشارة الى ما يريد الافصاح عنه بما يخطه من خطوط أو بما يستخدمه من ألوان فيرمز الى ذلك الشيء الذي يريد الافصاح عنه . فهو اذن يترسم فكرة يرغب في الإشارة اليها بالخطوط أو بالمجسمات ، ولا يقنع بالعبت والخربشة لمجرد التأثير في الواقع البيئي من حوله كما كان حاله في مرحلة الطفولة الأولى .

ثانيا - تمييز الألوان بعضها من بعض :

وما يمكن أن يتأتى عن خلط لونين أو أكثر من ألوان أخرى فرعية . على أن الطفل في هذه المرحلة لا يكون قد تمكن تمكنا تاما من استخدام الفرشاة في التلوين ، ولكنه على أية حال لا يستخدم الألوان اعتباطا ، بل يستخدمها بتمييز فيما بينها تمييزا معقولا وبقدر .

ثالثا - يخضع طفل هذه المرحلة لتعلم فنيات العمل الفني :

لكما أنه يتعلم في هذه المرحلة كيف يتناول القلم ليخط به على الورق ، فانه يتعلم أيضا أن يستخدم الفرشاة والألوان ، وكيف يستخدم الأزميل في النحت ، وكيف يمسك بالعود أو الكمان ويتعلم أصول العزف . أضف الى هذا أن الفنان الصغير يتعلم بعض المعارف المتعلقة بالرسم والنحت والموسيقى . فهو يتعلم شيئا عن أنواع الفرش وأنواع الأصباغ المستخدمة في التلوين ، كما يتعلم شيئا عن أهم الخامات التي يمكن استخدامها في صنع التماثيل ، كما يتعلم السلم الموسيقي وأهم الآلات الموسيقية التي تستخدم في تقديم الألحان . ومعنى هذا أن المعرفة ترتبط هنا بالممارسة ارتباطا وثيقا متسما بالتفاعل المتبادل .

رابعا - يستطيع الطفل في هذه السن أن يتحكم في تصفيف الصلصال :

فهو يجيد تكوين الطين ، ويميز بين الكرة المتقنة وبين الكرة غير المتقنة كما أنه يشيد الأهرامات أو الجبال من الرمل ، كما أنه يحفر الآبار ويوصلها بعضها ببعض من خلال أنفاق يحفرها بأظافره أو بما يستطيع استخدامه من أشياء مديبة . فالأشكال المكورة والأشكال المجوفة ترتسم في ذهنه ويحاول أن يحققها في الواقع . ثم هو يحكم على أعماله بالمقارنة بين ما اعتمل في ذهنه ، وبين ما استطاع تحقيقه في الواقع بيديه . وهو

الى جانب هذا يستأنس بأراء من حوله من الكبار ، كما أنه يتبارى مع غيره من أطفال محاولا أن ييزهم ويتفوق عليهم فيما ينتجه من أشكال وأحجام وقجوات وقنوات وسراذيب ونحوها .

خامسا - يجيد طفل هذه المرحلة استخدام القص بازاء الورق او القماش :

وهو في استخدامه للمقص يستهدف تحقيق أهداف ارتسمت في ذهنه . ولعله يعمد بالحاح الى تشكيل رسم للانسان والطير بالمقص والورق . فهو يتناول فرخ الورق ويأخذ في قصه بحيث ينتج عن القس الحصول على شكل لانسان أو شكل لأحد الطيور . وقد ينتج أيضا الى استحداث شكل الثعبان بأعمال المقص في الورق . ولا تقتصر محاولات الطفل هنا على محاولة واحدة ، بل انه يدأب على عملية القص هذه لفترات طويلة . وكلما أنتج شيئا يبهره فانه يسارع به الى الكبار من حوله ليحصل منهم على الإعجاب بما استطاع انجازه .

سادسا - يرتبط الانتاج الفني لطفل هذه المرحلة بالخيال الخصب الذي ينغمس فيه الى أذنيه :

فهو يستطيع أن ينخذ من المقومات الإدراكية التي حصلها فقط انطلاق يصنع منها العديد من الشكليات الخيالية التي يعتقد بعد أن يقوم بصنعها في حقيقة وجودها . فهو يصنع الجن بخياله الخصب ، ثم يعمل لها ألف حساب ويرتعد خوفا منها ، ويطيع أوامرها التي يعتقد أنها تصدرها اليه . ولقد يحمل خيال الطفل الجامع على اعتقاده بأنه قوى قوة لا تحد . فهو اذن يرسم نفسه من خلال بطل من أبطاله في صورة جنى قوى يبطش بمن يريد البطش به ، فيقهر مدرسه الطاغية أو يلقي بالرعب في قلب أبيه القاسي . ويستطيع أن يرى الطفل نفسه من خلال خياله أغنى الأغنياء وأقدر القادرين . ولعله يسرح الطرف في أحلام يقظة تستمر وقتا طويلا فيما يعتزم انتاجه من أعمال فنية ، ولا يفيق منها الا بعد وقت طويل .

سابعا - بالنسبة للأنغام ، فان طفل هذه المرحلة يستطيع أن يخلق نغمات جديدة ذات ايقاع رتيب يدأب على تكراره بغير ملل . ولقد يستعين في عزف لحنه الفج ببطلة أو بأى شيء يحدث صوتا . وفي هذه المرحلة يتعلم الطفل استخدام فمه وأصابعه التي يضعها الى جانب لسانه للصغير . ويحاول الطفل هنا أن يغير من صوته وذلك بالتحكم في طبقاته فيجعل صوته عريضا جدا مرة ، وضيقا جدا مرة أخرى . وأكثر الآلات الموسيقية جذبا

لانتباه طفل هذه المرحلة الطبيعية والطمبيطة ، وهو يحلم باستخدام الآلات النحاسية الضخمة التي تظهره فى شكل ضخمة والتي يستطيع بواسطتها أن يحط صونا عاليا يملأ الآفاق .

ثامنا : تستحيل طبيعة الطفل فى هذه المرحلة من العمر من حالة التبلور حول الذات الى حالة الاعتراف بالآخرين كمؤثرين فيه من جهة ، وكمثأثرين من جهة أخرى . وهو يحس هنا بروح الجماعة ، وبالرأى العام يحيط به ويضغط عليه . وتكون الأعمال التي يأتيها الطفل - ويضمنها الأعمال الفنية - موضع تقدير من جانب الزملاء والمدرسين على السواء . وهو يعلم أن هناك نظاما يجب أن يتبع وأن ثمة أصولا يجب أن تراعى حتى ينال التقدير فيما ينتجه من أشكال أو صيغ فنية . فهو يدرك إذن أنه لا يخاطب وجدانه الذاتى فحسب ، بل هو يخاطب وجدانات الآخرين أيضا . لقد امتتحال الفن هنا من مجرد التناذر بالعمل الفنى الى رسالة وجدانية يريد أن يبعث بها الى الآخرين . انه يبدأ فى مخاطبة وجدان من يقع على فنه .

تاسعا - تخصص الصيغ الفنية التي يقوم الفنان الطفل فى هذه المرحلة بانتاجها . ذلك أن العالم الجديد الذى يفتح عليه الطفل ، والعديد من الناس الذين صار يقابلهم ويتعامل معهم فى المدرسة وفى البيئة المحلية تجعل الموضوعات التي يتناولها الطفل متعددة وأكثر تعقدا مما كان عليه حاله فى مرحلة الطفولة الأولى . وبعبارة أخرى فإن الموضوعات الفنية تصير فى هذه المرحلة موضوعية بعد أن كانت قبل ذلك ذاتية ومعبرة عن ذاتية الطفل الى حد بعيد .

وبعد أن عرضنا لسمات أو خصائص طفل هذه المرحلة ، نبدأ فى تناول الظروف أو الشروط الواجب توافرها حول طفل هذه المرحلة حتى نضمن تفتيق وتفتيح مواهبه واستعداداته الفنية على النحو التالى .

أولا - يجب تقنين وترتيب العمليات الفنية التي يجب تعليمها لأطفال هذه المرحلة . ذلك أن تدريس التربية الفنية فن يجب إخضاعه لنظم تربوية محددة . وكذا يجب تحديد الوسائل التربوية التي يجب أن يستعين بها المدرسون فى التربية الفنية لهذه المرحلة من العمر . وأكثر من هذا يجب إعداد مدمى التربية الفنية اعدادا تربويا سليما حتى يتسنى لهم تدريس التربية الفنية لتلاميذ المدرسة الابتدائية فى هذه السن بطريقة ناجعة تحملهم على الاستمرار بالخبرات الفنية لما بعد ذلك من مراحل عمرية .

ثانيا - يجب توفير الخامات الكثيرة كما والمتنوعة كيفما حتى يتسنى للطفل أن يعمل يديه فيها بحرية وتلقائية . ذلك أن اقفار المدارس الابتدائية من الخامات يشل حركة النمو الفني لدى أطفال هذه المرحلة . ويعسن الرائدان صنعا اذا هما وقرا لأطفالهما بالبيت الخامات والأدوات والآلات التي تشجعهم على قضاء الوقت في الابتكار والانتاج الفني .

ثالثا - يجب أن يتوافر الوقت الكافي في الحطة الدراسية ، فتخصص حصة كل يوم يقضيها تلاميذ الفصل جميعا في النشاط الفني . بيد أن من الواجب عدم إخضاع التلاميذ لتوجيه مباشر فيما يتعلق بالمضمون الفني ، بل فيما يتعلق بفنيات الأداء فحسب .

رابعا - الاحتفاظ بمنتجات الطفل الفنية - اذا كان مما ينتج - والاحتفال بالأعمال التي ينتجها تلاميذ الفصل ككل . بحيث يجد الطفل انتاجه بين انتاج زملائه . ذلك أن الاعتراف بقيمة ما يقوم الطفل بانتاجه لما يبت فيه روح الثقة بالنفس ، ويدفع به الى بذل الجهد المستمر ، والتقدم في مضمار العمل الفني . فهو يشاهد أن ما تم له انجسازه لا يمحى ولا يحكم عليه بالضياع ، بل يظل باقيا وتظل قيمته في نظره وفي نظر غيره موجودة بل ومتزايدة ولكن على الكبار ألا يزدروا انتاج الطفل ، بل عليهم أن يقدروه وأن يبدوا عظيم اعجابهم به حتى ولو كانت الخامات المستخدمة في الانتاج غثة ، وحتى اذا كان الانتاج في نظرهم بادي السذاجة والفجاجة وعدم الاتقان . واذا كان نتاج الطفل ينتهي بانتهاء الموقف - كالعزف على إحدى الآلات الموسيقية - فان على المدرس أن يعد الفرص والمناسبات التي يعزف فيها الطفل بعض المقطوعات الموسيقية أو يشدو بالغناء أو يعرض ما يتقنه من رقص أو استعراضات حركية .

خامسا - الاهتمام بمعارض الأطفال وبمناشطهم الفنية المتباينة : ذلك أننا نلاحظ أن الكبار قد أخذوا يصادرون ما يقوم الأطفال بانتاجه من فنون ، ولكأن لسان حال الكبير يقول « ان كل ما ينتجه الطفل خطأ انه بمثابة محاولات طائشة خاسئة ، وأن ما ينتجه الكبار هو وحده الجدير بالابقاء والحفاظ . فما يقوم الطفل بانتاجه يدعو الى الحجل . فيجب محوه من الوجود بعد أن يشب عن الطوق حتى لا يشاهده أحد . فالأحرى بالمشاهدة هو الانتاج الناضج الذي يضطلع به الراشد . أما انتاج الطفل فيجب الغاؤه ومحوه من الوجود » . والواقع أن هذه حال شائعة لدى معظم الكبار . والجدير بالكبار أن يعترفوا بما للطفولة من حقوق ، بل والاعتراف بأن للطفولة عالمها الخاص بها الذي يجب احترامه والاعتراف به وعدم الحسف به . ان كل الأعمال الفنية التي ينتجها أطفال كل مرحلة

يجب أن تحفظ وأن تصان من الفساد والعبث ، وأن تشجع معارض الأطفال ، وأن تحاول دائما الاحتفال بما للأطفال من خصائص يتميزون بها دون الكبار . ولا شك أن الطفل - وهو يتفرج على معرض لزملائه الأطفال الواقعين في نفس سنه - إنما يكون أكثر تفاعلا وتشوقا للمشاهدة عنه إذا ما أخذ في زيارة أحد معارض الفنانين الكبار .

سادسا - يجب إشراك أطفال هذه المرحلة في أعمال فنية جماعية حتى تبث فيهم الروح الجماعية وحتى يتركوا ويحسوا بوحدة الجماعة التي ينتسبون إليها ، فيحبون الفصل الذي ينخرطون فيه ، أو المجموعة التي ينخرطون فيها . بيد أن اشتراك الطفل في عمل جماعي لا يعنى امحاء شخصيته أو ضياع ملامح انتاجه الفني المميز له ، فيجب على المدرس أن يتناول العمل الفني الجماعي باعتبار أنه مجموعة كبيرة من العمليات تنتهي الى محصلة واحدة هي النتاج الفني الجماعي المتكامل . فكل طفل يشارك بعملية فردية في نطاق العمل الجماعي . ومعنى هذا أن الطفل يستشعر وجوده الفردي من جهة ، ووجوده الجماعي كعضو في مجموعة من جهة اخرى .

سابعا - امتناع الكبار عن التدخل بالتوجيه والتنقيح والانتقاد :
فالواقع أن الكبار الذين يتدخلون في شئون الطفل الفنية في هذه المرحلة ، إنما يعملون على مسح ما يختص به الطفل من خصائص . فهم بالتدخل يفرضون عليه خصائصهم هم ، بينما يستبعدون خصائصه التي فطر عليها والتي يجب أن تفصح عن نفسها الى أبعد مدى ممكن ، والتي يجب أن تتبدى فيما يمارسه من فن . وكلما فرض الكبير ملاحظاته ، أو كلما هزؤ بما تم للطفل رسمه أو تشكيكه أو احداثه من نصات أو تم له اختياره من ألوان ، فإن الطفل يبتس عندئذ كل الابتسامة ، ويستشعر الحزن لأنه يجد أن التدخل في شئونه وفي تفوقاته وفي منجزاته ، فيه افتئات على حريره ، كما أن فيه مصادرة لما يتمتع به من خصائص يتفرد بها ، وهي الخصائص التي لا تقل قيمة أو تفوقا في نظره عن خصائص الكبار . ولكن الكبير يتدخل في انجازات الصغير في هذه المرحلة يمكن أن يؤدي الى احتقاره لنفسه ولما تم له انجازه . ومن ثم فإنه يضرب صفحا ويشيح بوجهه اشباحة تامة عن العمل الفني ، ومن ثم فإنه لا يشتغل بالفن على الاطلاق في مستقبل حياته ويدفن مواهبه واستعداداته الفنية .

ثامنا - جذب الأطفال من جانب الاستهلاك الفني السلبي الى جانب الانتاج الفني الايجابي : فتنة في الواقع مغريات فنية كثيرة تجعل أطفال هذه السن يتخفون دور المتفرجين أو المستمعين غير المشاركين في الانتاج

الفنى أو فى اتخاذ أى دور ايجابى ، وذلك بتشغيل أيديهم فى الحامات أو فى الأدوات . ولا شك أن الاذاعة والتليفزيون والسينما والكثير من الدنى ذاتية الحركة تجعل طفل هذه المرحلة يلهو عن نفسه وعن قدرته الفنية . انه قد ينبهر بما يراه بحيث يأخذ فى احتقار نفسه ، عمله يقول بينه وبين نفسه « ان على أن أستمع فى الاستماع أو المشاهدة وكفى » . وهذا الموقف السلبى هو ذاته الموقف الذى تتخذه غالبية الكبار الذين تكمن فى دخالهم مواهب مطبورة . فهم يكتفون بالمشاهدة دون المشاركة . انهم يسمعون ويشاهدون ، بينما تتوقف أيديهم عن العمل ، فلا يحاولون عمل أى شىء . انهم يستهلكون الفن ولا يصنعونه ، ويسنمتعون بالتلقى دون الانتاج ، ويكتفون بالانبهار بغير أن يحاولوا ابهار الآخرين بما يصنعون . والأحرى بالكبار من حول الطفل فى هذه المرحلة أن يجذبوا انتباهه الى قيمة ما يمكن أن ينتجه وأن يشجعوه على اتخاذ الموقف الايجابى وأن تكون له ممارسة وأن يحظى باسهام خاص به ، وأن يخففوا من غلوائهم ، وأن يتجنبوا الاثقال على الطفل بالنقد حتى لا يعزف عما شرع فى عمله أو انتاجه من فن .

تاسعا - اتخاذ موقف المساعد لا موقف الأستاذ من الطفل : فالمرضى الواعى بخصائص الطقولة لا يتخذ من نفسه موقف الأستاذ الموجه ، بل موقف المساعد . فالطفل يقود العمل وهو ربانه ، والكبير يتخذ من نفسه تابعا ومساعدنا يأتمر بأمر الطفل فيناول له الأشياء التى يريدنا ، ويشترى له الحامات التى يحتاج اليها أو يوفر له النقود لشرائها . ومن الواضح أن مصاحبة الطفل فى عملية شراء الحامات أفضل من شرائها له وتقديمها اليه . المهم أن يحس الطفل بما يحتاج اليه ، وهو الذى يختار بنفسه ما يرغب فيه . وحذار من فرض الحامات التى ينتقها الكبير بنفسه عليه . ان الطفل كما قلنا كائن مستقل له اختياراته الخاصة ، وهو يتنوق بطريقة مغايرة للطريقة التى يتنوق بها الكبير . ومن ثم فلا بد من تسليم الزمام للطفل لكى يقود نفسه بنفسه ، ولكى يشق طريقه الفنى كيفما تلهيه طبيعته الفنية .

عاشرا - تخصيص خبرات أطفال هذه المرحلة ، وذلك بالانفتاح على الأعمال الفنية الرائعة والمؤثرة فى وجداناتهم . ومن أهم مصادر الخبرات الفنية المعارض والمتاحف والمناظر الطبيعية وما يمكن عرضه على شاشات القانوس السحرى من روائع فنية ، وما يمكن تعويده آذان التلاميذ على الاستماع اليه من أنغام موسيقية جميلة ، وما يمكن عرضه عليهم من وسائل انتاج فنى يضطلع بها المدرس نفسه أو بعض الفنانين المتمكنين . فبهذا تتسنى استحضات ما لدى الطفل من تشوف وحماس نحو الانتاج

الفنى والاقتياد بالمثل العليا التى يوفرها المدرس أمام أطفاله سواء بالمدرسة أم خارجها .

ولعلنا بعد هذا نستعرض العوامل أو الظروف التى تعمل على تعويق تفتيق أو تفتيح مواهب واستعدادات الطفل الفنية فى هذه المرحلة التنمائية .
وهى تتلخص فيما يلى :

أولا - العوامل النفسية : فلقد يحس الطفل بالنقص الشديد أو قد يلقى فى روعه أنه لم يوهب بأى قدر من الاستعدادات الفنية ، مع أنه قد يكون مفعما بالموهبة الفنية النادرة . وربما يكون السبب فى احساس الطفل بالقصور والخوان من الموهبة الفنية عدم المبالاة بما ينتجه من فن ، أو قد يكون سبب ذلك كثرة تدخل الكبار من حوله فى عمله الفنى والخافهم عليه بالنقد والتجريح . وبالنسبة لبعض الأطفال ، فانهم يحسون بالاحباط نتيجة التشجيع الكثير والاطراء المبالغ فيه . ذلك أن الطفل عندما يحس بأن ما يقدق عليه من ثناء أكثر بكثير مما يستحقه ، فانه يحس عندئذ باحتقار نفسه ، وبازدراء ما أنتجه من فن .

ثانيا - العوامل الاجتماعية : فالبيئة الاجتماعية المتفجرة فيها والتى لا تقدر الفن والمواهب الفنية قلما تنتج فنانين من بين أبنائها . والواقع أن الطفل فى هذه المرحلة بحاجة الى من يضع يده على أول الطريق ، والذى يعطيه مفتاح العمل . ولعلنا نضيف الى هذا أن البيئة التى تكلف أشد الكلف بتوجيه أبنائها لا تصنع منهم فنانين ، بل تزهدهم فى الفن .

ثالثا - العوامل الاقتصادية : فمما لا شك فيه أن الحامات والأدوات مكلفة . فبالنسبة للأسرة الفقيرة ، فان أبنائها لا يستطيعون توفير المال اللازم لأبنائهم لكى ينموا مواهبهم الفنية . فبالكاد تستطيع الأسرة الفقيرة - أو حتى الأسرة المتوسطة - سد نفقات أبنائها الأساسية فى المعيشة وتوفير الضرورى من التعليم لهم .

رابعا - العوامل الحضارية : فالواقع أن الحضارة فى تأخرها الشديد أو فى تقدمها الزائد ، يمكن أن تشكل عائقا أمام رعاية المواهب الفنية لدى الأجيال الصاعدة . ففي البيئات المحرومة من المستوى الحضارى المرتفع ، فان أطفال المرحلة الابتدائية لا يجدون ما يغنى مواهبهم وما يعمل على استثمارها . وكذا الحال بالنسبة للبيئة المتحضرة جدا ، حيث نجد أن وسائل الترفيه تحرم الأطفال من بذل أى جهد إيجابى ، وتجعل منهم مجرد متفرجين على ما يقدم أمامهم من وسائل شبه فنية . فلقد سبق أن قلنا أن التليفزيون بالذات قد استولى على غالبية أوقات الفراغ لدى الناس ويضمنهم الأطفال ، فلم يترك لهم أية فرصة للعمل بالفن . فيكتفى الطفل

بمشاهدة المعارض وسماع الموسيقى فيما تعرضه الشاشة الصغيرة من أفلام ومشاهد متلفزة .

خامسا - عوامل تربوية : فجهل كثير من المدرسين ومعظم الآباء بالاصول التربوية المتعلقة بالتربية الفنية ، يجعل موقفهم من الأطفال مشبعا للهمة ، أو معوقا للمواهب والاستعدادات . ولا شك أن المكتبة العربية فقيرة فيما يتعلق بكتب التربية الفنية على اختلاف أنواعها ومستوياتها . ناهيك عن أن غالبية المدرسين والآباء والأمهات ينظرون باحتقار الى التربية الفنية وذلك لأنها لا تدخل في المجموع الذي يحدد مصير ومستقبل الأبناء والبنات . ومن ثم فانهم لا يشجعون بزوغ المواهب الفنية لدى الأجيال الجديدة بل يعملون على قمعها .

الفنان في المراهقة :

سبق أن عرضنا لمرحلتين من مراحل نمو الفنان : المرحلة الأولى : هي مرحلة الطفولة الأولى التي تستمر من الميلاد حتى الخامسة ، والمرحلة الثانية : هي مرحلة الطفولة الثانية - التي تبدأ من الخامسة حتى التاسعة أو العاشرة . وفيما بين العاشرة حتى العشرين يمر المرء في مرحلة المراهقة . وثمة مجموعة من الخصائص يتصف بها المراهق (الذكر والأنثى) ، ولكننا سوف نركز الحديث على الخصائص التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالناحية الفنية . وفيما يلي أهم تلك الخصائص الفنية في حياة المراهق :

أولا - نضج الصور الجمالية في ذهن المراهق : فمن خصائص المراهقة الرئيسية نمو الخيال والقدرة على تركيب الصور الذهنية الخيالية من الحامات الإدراكية ومن الرواسب التذكيرية المتعلقة بما تم ادراكه قبلا . والواقع أن الصور الذهنية التخيلية تلح على ذهن المراهق الحاحا كبيرا ، ومن ثم يستغرق الوقت الطويل في نسجها وتأملها والحياة في غمارها . وتسيطر تلك الصور الذهنية التخيلية على المراهق لدرجة أنها قد تتجسد لديه في صور سمعية وصور بصرية . فالمراهق في غمرة أحلام يقظته يسمع ويرى صوره الذهنية التخيلية . فهي تصير من الحيوية والنشاط والتماسك بحيث لا تقل حيوية وحياة عن الوقائع الحية الكائنة في الواقع الحى .

ثانيا - النهم الشديد في الاستطلاع والرغبة الملحة في الوقوف على المجهول : فالمراهق يجرى وراء المستغلق من الأمور ، ويبحث عن الجديد أينما وجده ، ويرفض القديم والمتكرر ، ويصير الى فتح آفاق جديدة لم يسبقه أحد اليها . انه يحب أن يقف على خصائص الحامات ، وعلى المهارات الجديدة التي يمكن أن تساعد على تقديم انتاج أو انجاز جديد ليس له سابق

عهد به . والمراهق يحب الاستطلاع في جميع المجالات المتاحة . فهو يشاهد الجديد في الواقع الحي بالمصنع أو العمل أو الورشة ، ويحب أن يشاهد المعارض والمتاحف وما يستجد في عالم الصناعة وفي عالم التجارة وفي عالم الصناعة وفي عالم التجارة وفي عالم الزراعة ، وهو يود أن يعرف آخر منجزات العلوم المتباينة ، كما أنه يرغب في الوقوف على الجديد في ميدان القصة أو الشعر أو النثر . وتمتد رغبة المراهق في الاستطلاع إلى الحامات والأشياء والأجهزة يقلبها ويسير أغوارها ليقف على مخبواتها وما تخفيه من أسرار يود أن يكشف القطاء عنها .

ثالثا - رغبة المراهق الملحة في تجربة الجديد : والمراهق لا يكتفى بالاطلاع على الجديد لتغذية ذهنه بالمقومات المعرفية الجديدة ، بل أنه يأخذ في أعمال يديه في الأشياء . أنه يقرن العلم بالعمل ، ويود أن يقف بالتجربة والملاحظة على خصائص الأشياء . وهو يصبو إلى اكتشاف ما لم يسبق لأحد الكشف عنه بأن يفرس إلى أعماق الأشياء بتجربتها ووضعها تحت مسبار التجربة فيقوم بالتحليل والتشريح والتفكيك . وبالنسبة للحامات فإن المراهق يعمد إلى محاولة الوقوف على خصائص الحامات لكي يستخدمها في تحقيق ما يعتل بذهنه من صور ذهنية جمالية مبتكرة .

رابعا - ثورة المراهق على عالم الكبار وعلى ما سبق أن ترسخ في الأذهان وعلى ما تلقى الاستحسان جماليا : فالمراهق يحس بأنه قوة لانهائية، وأنه يستطيع أن يأتي بما لم يأت به الأوائل . أنه يظن في نفسه القدرة على الاتيان بالجديد في عالم الفن ، بل أنه قد ينمى على جميع الأجيال السابقة بسبب عجزها عن الاتيان بما يستطيع هو الاتيان به . فهو اذن يمتنى النفس بأن يبتكر من الأشكال والمجسمات والأنغام ما لم يستطع أحد قبله تقديمه إلى البشرية . ولعله يبحث دائما عن جوانب النقص والقصور والخطأ في أعمال الكبار الفنية . وطبيعى أن هذا الموقف الاحتجاجي يختلف اختلافا بينا عن موقف نفس الشخص في عهد طفولته .

خامسا - اتخاذ المراهق مثل أعلى يقفوه ويستثنى بخطاه : فعل الرغم من أن المراهق دائم النقد والاعتراض على عالم الكبار ، وعلى الرغم من ثقته الكبيرة بنفسه إلى درجة تشبه الغرور الأجوف ، فإنه مع هذا يخضع الخضوع كله ، ويستهدى الاستهداء كله بمن يعجب بهم من أشخاص . فمن يملك قلب المراهق يكون بذلك قد امتلك ناصية حياته . ذلك أن المراهق يتسم بالاخلاص والطاعة والتفاني فيمن يحبه ويستهو به . والمراهق الفنان يبحث له عن بطل أو عن زعيم من الفنانين يحاول أن يتقمص شخصيته ، وأن يقلده بل وأن يلزمه كظله . وحتى اذا لم تكن هناك رابطة اجتماعية تربط المراهق الفنان بمثله الأعلى فإن ثمة رابطة روحية

تحل محل تلك الرابطة الاجتماعية . فالمراهق يظل مركزا ذهنه في مثله الأعلى ويضفي عليه من خياله ما ليس بموجود لديه ولا هو من خصائصه أو مزاياه . ومن الطبيعي أن ينتهي قمص المراهق لمثله الأعلى الى اتباع خطواته وتقليده في طريقة ممارسته ، بل ان تقليد المراهق لمثله الأعلى يصل الى حد التطابق مع حركاته وصوته وطريقة تناوله للأشياء ومع لوازمه الكلامية .

وبعد أن عرضنا لأهم الخصائص النفسية الفنية لدى المراهق ، فإن علينا أن نشير الى الظروف التي تساهم في تفتيق المواهب الفنية لدى المراهق . ولعلنا نلخص تلك الظروف فيما يلي :

أولا - تواجد الفنان المراهق في مجموعة من الأتراب تحب الفن وتقدره : ذلك أن المراهق يحس بالحماس والندف عندما يجد غيره من أترابه المراهقين مكبين على ما يكب هو عليه . فهو يجد نفسه ويعثر على مواهبه عندما ينخرط في جو يشجع به الفن . فالتغمة النفسية السائدة بالمجموعة التي ينخرط فيها المراهق تؤثر فيه كل التأثير وتحمله على التناغم معها والضرب في اثرها . ولقد يحاول في مثل هذا الجو أن يتنافس مع غيره من زملاء أو أن ينال تقديرهم واعجابهم بما ينجزه من عمل .

ثانيا - توفير مصادر الخبرة الفنية في المجال الذي يستهوى المراهق الفنان : ذلك أن المراهق الفنان لا يكتفى بالاحساس بالجمال ثم التعبير عما يخالجه من مشاعر ، بل انه يبحث دائما عن مصادر الخبرات الفنية محاولا أن يقف على التراث الفني المتعلق بالمجال الفني الذي يستهويه . فهو يتجه الى المعارض والمتاحف والى مصادر التأثير الجمالي في الطبيعة أينما كانت ، وكذا فانه يأخذ في الاطلاع بنهم على بطون الكتب ، وعلى لما سبق أن كتبه القدماء والمحدثون عن الفن ، بل انه يتطلع الى ما ينشر من كتب حديثة وما تعرضه الصحف والمجلات من مقالات وصور فنية ، وما يذاع أو يتلفز بالراديو والتلفزيون متعلقا بالفن . وهو لا يقف عند حدود الفن في اطلاعه ، بل يتجاوز ذلك الى ما يرتبط بالفن من قريب أو بعيد . انه يحاول الوقوف على ارتباط العلوم المتباينة بالفن ، وهو يدرس تاريخ الفنون أو تاريخ الحضارات في ارتباطها بالتطور فـمـ الفنون المتباينة . ويستهويه أيضا الوقوف على الاعلام الفنية وتاريخهم وكيف كان كل علم من اعلام الفن يعبر عما يخالجه من صور فنية . ومن هنا فان توفير المجال المعرفي أمام المراهق الفنان ، لما يعد من أهم الظروف التي تؤثر في وجدانه وذهنه . بل اننا نستطيع أن نقرر أن المراهق الفنان يضيف الى ما يعمل في وجدانه من مشاعر وجدائية ، ما يعمل في ذهنه من تصورات ذهنية ومن معلومات .

ثالثا - التوجيه الفني ونقد أعمال المراهق الفنان بروح موضوعية حيادية ومشجعة : فالواقع أن المراهق الفنان يهتم أكثر ما يهتم بما يوجه إليه من نصائح، وبما يحاول الآخرون من ذوي الثقة اكتشافه لديه من استعدادات، بل أنه يأخذ في البحث عن موجهين له يضعون قدميه على أول الطريق الصحيح ، ويجنبوه الانزلاق في الطريق الخاطئ . على أن المراهق الفنان لا يحب أن يقسو عليه القائمون على توجيهه وإرشاده . أنه يهتم بأن يبرز الناقدون الجوانب الحسنة أكثر من إبرازهم للنقائص وجوانب الضعف . فهو يحب التشجيع أكثر من التقريع ، ويود لو يأخذ الكبار بيده يثبت روح الثقة في نفسه . ولعل المراهق الفنان يكون غير مستعد لتقبل الكثير من النقد . أنه يرغب في أن يكون الكشف عن عيوبه وجوانب نقصه بقدر وبحذر حتى لا يفقد ثقته في نفسه . فإذا ما ألحف الكبار عليه بالنقد الجارح لمشاعره أو إذا أظهروا كثيرا من الاستياء وقليلًا من الاستحسان بإزاء إنتاجه ، فإنه سرعان ما يشيح بوجهه عن النقد ، بل إن ذلك قد يسبب له كدرا أي كدر ، بل أنه قد يعزف به عن الفنون عزوفا تاما ، وتكون مسئولية عزوفه ذاك ملقاة على أعناق أولئك الذين لم يستخدموا الأسلوب السيكولوجي في التوجيه والنقد . فالموضوعية التي ترضى لنقد المراهق الفنان يجب أن تكون مصطبغة أولا وقبل كل شيء بالحب والحنان والهدب والرفق . ناهيك عن أن النقد الذي يوجه إلى المراهق الفنان يجب أن يكون نقدا محمدا ، بحيث يكون في مقدور المراهق الفنان تطلقه والإفادة منه عمليا . أما إذا قال الناقد إن إنتاج المراهق رديء فحسب ، فإن مثل ذلك النقد لا يكون مفيدا من قريب أو من بعيد ، بل أنه يكون ضارا كل الضرر . فالمهم في النقد أن يكون قابلا للتطبيق ، وأن تسهل الاستفادة منه عمليا . من هنا فإن توجيه المراهقين في المجال الفني يجب أن يكون عن معرفة بطبيعة وخصائص مرحلة النمو التي يمرون بها . فكلما كان الكبار على وعى بتلك الطبيعة والخصائص ، كانوا بالتالي أكثر فاعلية وتأثيرا في توجيههم .

الفنان في الشباب :

تعتبر مرحلة الشباب مرحلة تبلور الشخصية واتخاذها ملامحها الثابتة والراسخة . والمفروض أن يكون الشخص - وقد بلغ الشباب - قد تسلم بالخبرات الفنية الأساسية في المجال الفني الذي اختاره لنفسه من جهة ، وأن يكون قد قطع شوطا بعيدا في وسائل التعبير الفني من جهة ثانية ، وأن يكون قد استن لنفسه سنة ، واختار لنفسه متوجها خاصا به ، وقد اتسم إنتاجه بطابع شخصي يميزه عن سواه من جهة ثالثة ،

ولا شك أن هذه المرحلة تعتمد في مناعتها وإنتاجيتها على ما سبق من مراحل نمو ، وعلى ما استطاع المرء الإفادة منه خلالها سواء من خبرات متحصلة ومن ممارسات ومهارات أدائية تم له الدربة عليها والتمرن على أدائها بكفاءة .

وثمة في الواقع مجموعة من الخصائص النفسية العامة تتسم بها مرحلة الشباب . بيد أننا نركز هنا على تلك الخصائص التي تتعلق بالجانب الفني . ولعلنا نختزى بأهم تلك الخصائص النفسية التي تتصل اتصالاً وثيقاً بالإبداع الفني للفنان في مرحلة الشباب ، وهي على النحو التالي :

أولاً - التركيز في مجال بالذات والتخصص فيه : ففي هذه المرحلة من العمر - وهي التي تبدأ من العشرين وتنتهي في الثلاثين - نجد أن الشاب قد أخذ في تركيز جهده وتركيز طاقته لمجال بالذات يصب عليه اهتمامه وينكب عليه انكباباً تاماً . على أن هذا لا يعني قطع صلة الشاب بالفنون الأخرى التي تستهويه بعض الاستهواء . فالواقع أن الشاب يختار من بين الفنون المتباينة فناً بالذات يعطيه الأولوية المطلقة على باقي الفنون الأخرى . أنه يتمشق ذلك الفن ويحبه حباً منقطع النظير . ومن ثم فإنه يحب من معينه عبا ، وينهل منه نهلاً لا يكاد ينقطع . ولقد يقضى الشاب نهاره وجانباً كبيراً من ليله وهو في سهر دائم على موهبته المتعلقة بذلك الفن . فهو لا يقرأ عنه فقط ، ولا يتسامل نتاجات المبرزين في مضماره فحسب ، بل أنه يظل في حالة من التأمل الذهني لساعات متتاليات ، بحيث تشتعل أفكاره بما يتوهج في ذهنه من صور ذهنية كثيرة تتعلق بما رآه أو سمعه ، وبما ينسجه من تلك المبركات البصرية والسمعية من صور ذهنية مبتكرة تشع نورا في وجدانه . ناهيك عن استمرار الشاب في الممارسة والتجريب والتدريب . فهو يتسرب في تواتر على وسائل الأداء الفني ، كما أنه يحاول تاصيل أدائه ، بل أنه يحاول اكتشاف وسائل أداء جديدة لم يسبقه أحد إليها في مضماره الذي اختاره وعشقه وكرس له حياته .

ثانياً - التخلص من حالة التقمص الفني التي كانت قد استولت عليه في المراهقة : فالشاب يصبو إلى أن يصير نسيج وحده ، وأن يكون متميزاً من سواء ، وذلك بأن يكون له خط شخصي جديد يعلن عن ذاتيته ، ويحدد هويته ، ويساعده على أن تكون له فلسفة فنية قد حددت هو قسمايتها وعين ملامحها وخطوطها العريضة . على أن التخلص من حالة التقمص الفني التي كانت قد استولت عليه في عهد المراهقة إنما يتأتى للشباب نتيجة غزارة الخبرات التي تتأتى له بالانكباب على مصادر المعرفة والأداء ، كما تتأتى له نتيجة التفتح الاجتماعي الواسع ونتيجة الاتصالات الفردية

الكثيرة التي تؤدي الى تفويت ذلك المثل الأعلى المتعمل في تلك الشخصية التي تقمص ملامحها وصفاتها في مراهقته . أضف الى هذا أن الطبيعة الذهنية للشباب تتسم بالتجريد الذي ينقل المثل الأعلى من شخصية معينة بذاتها الى شخصية عامة ومطلقة هي في الواقع محصلة الكثير من الشخصيات التي أعجب بها الشباب ووقعت في نفسه وقعا طيبا .

ثالثا - التجريد بدلا من التشخيص : فالواقع أن الشاب - كما قلنا - يتخفى من حالة التقمص التي سبق أن استولت عليه في مراهقته ، وذلك بأن يمتنع في التجريد والتوصل الى مثل أعلى هو جماع المثل العليا التي سبق أن حظيت بأعجابه ، مضافا اليها ما كان يتمنى أن تتصف به الشخصيات التي وقعت في نفسه وقعا حسنا . فالشباب يصبر الى الإطلاق ، وهو يختار لنفسه مثلا أعلى يبعد عن موقعه بعيدا كبيرا . ويتعبير آخر فإن المثل الأعلى المطلق يتعذر تحقيقه ، ولكن يتسنى الاقتراب منه فحسب . بيد أن الشاب يعمد الى الابتعاد بمثله الأعلى المطلق فيظل بعيدا عنه ، وبالتالي فإنه يستمر في اجتهاده للاقتراب منه وتحقيق أكبر جانب منه في حياته الواقعية . فالمثل الأعلى دائم الحركة بعيدا ، والشباب الفنان دائم التقرب - ولا نقول الاقتراب - من ذلك المثل الأعلى المطلق الذي لا تفر له عزيمة ولا يهدأ أو يهيج أو يهجم ، بل يداوم على الابتعاد وكأنه السراب الذي يشوق العطشان الى الماء ، ولكنه لا ينيسه مراده ولا يطفى له ظمأ .

رابعا - النقد الذاتي البهيم : فالواقع أن الشاب يتسم بسمة أساسية هي نقل مركز الثقل في توجيه الذات من الخارج الى الداخل ، أعني من الكبار الى ذاته . فهو يعتمد على توجيه نفسه بنفسه ولا يظل الشاب كما كان حاله قبلا ذائبا في شخصية بطلة أو زعيمة يقفوها ويميش في ظلها ويتمسح في رحابها ويأتمر بأوامرها . انه يعلن استقلاله الشخصي الذي لا يقبل المساومة . وأكثر من هذا فإنه يوجه سهام النقد الى ذاته . بيد أن تلك السهام التي يوجهها الى ذاته لا تقضى عليه ، بل هي سهام تأديب لا سهام إبادة . فالشباب ينقد نفسه لاصلاح المروج فيها ، ولانتهاج الطريق الأفضل والأنجع والأقوم . والنقد الذاتي الذي يتسلح به الشاب يغنيه الى حد بعيد عن نقد الآخرين له ، بل ان النقد الذي يوجهه الآخرون اليه لا يكون له أدنى تأثير مالم يستعمل الى نقد ذاتي . فبعد أن كان نفس الشخص يعتمد في مراهقته وطقولته على النقد يصدر اليه من الخارج ، فإنه في الشباب يعتمد على دخيلته في توجيه دفعة حياته الفنية . انه يتسلح بذهنه هو ، ويقوم الأمور بتقييمه هو وبمعايره التي اختارها لنفسه .

خامسا - النفس الطويل والجهد الدائب والعمل المتواصل والأهداف

المتجددة : فالواقع أن الشاب الفنان لا يهدأ له بال ، ولا يقف عند حد يكتفى عنده بما سبق له تحصيله ، أو بما سبق له انجازه . انه عطشان لا يستطيع الارتواء مهما شرب من ماء ، وهو جوعان ولكنه لا يشبع مهما أكل من طعام . فالشوق الى المعرفة والتعبير الفني لا يجدان لهما وسيلة للارتواء أو للشبع . انه يظل نهما ، ويظل يبذل الجهد بل انه يظل غير راض عما اقتناه من معرفة ، وعما بذله من جهد ، وعما تم له انجازه من فن . فالمرحلة الشبابية مرحلة الطاقة المتجددة أبدا ، والباذلة أبدا بقصد تحقيق أهداف دائمة التجدد والتغير . فالشاب يترسم أهدافا في ذهنه ، ثم يسعى لتحقيق تلك الأهداف المترسمة بالذهن ، ثم هو يقيم تلك المنجزات التي حققها ، فلا يرضى عنها ، فيأخذ في البحث عن أهداف جديدة لترسمها وتحقيقها . وهكذا دواليك طوال النهار والليل . وحتى عندما يلقي الشاب الفنان تقريرا يضيفه من حوله على أعماله الفنية ، فانه يتخذ من ذلك التبريط وسيلة للتفوق على نفسه ، بحيث يبرز ما سبق له انتاجه حتى يرضى هو عن أعماله . ولكن أنى له أن يرضى وهو العطشان الذي لا يرتوى ، والجائع الذي لا يشبع والراسم لأهداف لا تنتهى ؟ .

وثمة في الواقع مجموعة من الظروف التي تسمح للشباب بأن يفتق مواهبه الفنية والتي يجب أن تتوافر له في البيئة من حوله . ولعلنا نكتفى بذكر نقطتين فقط على النحو التالي :

أولا - عدم التدخل في شئون الشاب وتوفير الجو الاستقلالي له :

ذلك أن معظم الآباء والمعلمين الذين يتدخلون في شئون الشباب ، إنما يضرونهم أكثر من أن يفيدوهم . ولعل الكبار يحاولون فرض معاييرهم الجمالية على الشباب . ولكن مثل هذا الموقف لا يأتي بنتيجة . فالشاب لا يتقبل ما يفرضه عليه الكبار حتى ولو تظاهر بالتقبل والاذعان . بيد أن تدخل الكبار في الشئون الفنية للشباب وقسرها إياهم على تقبل معاييرهم ، إنما يضربهم في نفس الوقت بالخوف والوجل ، بل ويصرفهم عن الابتكار وتقديم الجديد ، خشية مناوأة الكبار لهم وتسفيههم لهم وتقريعهم بالتهكم والاستهزاء .

ثانيا - تذليل الصعوبات وتوفير الامكانيات أمام الشاب :

معظم الشباب الموهوبين فنيا لا يجدون أمامهم وسائل التعبير الفني متوافرة . ومن ثم فانهم ينصرفون عن ممارسة الفن . ولعلك تعلم أن نظم التعليم عندنا تهتم أكثر ما تهتم بالكتب والمراجع ووسائل التعبير الكتابي . ولكنها لا تعبأ بمصادر الخبرات الجمالية ولا بوسائل التعبير

الفنى . وما دامت المدرسة والجامعة لا تهتمان بتلك القومات المهمة فى التحصيل والتعبير الفنيين ، فان الأسرة بالتالى تقفوهما وتضرب فى اثرهما ، ولا تبالى بما قد يطالب به الشاب من مصادر معرفية جمالية ووسائل تعبير فنية تتيح له الاداء الفنى . ولقد ينظر الوالدان الى الفن والتعبير الفنى بنظرة هزه وسخرية ، وقد يعتبرانها نوعا من العبث وضياغ الوقت فى غير ما يجدى . ولكن اذا ما وعى الكبار من حول الشباب بأهمية الفن فى تكوين الشخصية واثرائها ، فانهما بذلك يتيحون لهم بأحالة ما لديهم من عبقرية فنية الى حيز الواقع الاجتماعى .

الفنان فى الكهولة :

نقول بادىء ذى بدء ان مرحلة الكهولة هى مرحلة الانتاج والعمل الايجابى فى مقابل المراحل السابقة التى تعتبر على نحو ما مراحل اعداد للذات تأهبا لما سوف يبذل من جهد ايجابى خلال هذه المرحلة . والواقع ان هذه المرحلة التى تبدأ فى الثلاثين وتستمر حتى الستين ، أى تستمر لثلاثين عاما ، تساوى فى عدد سنواتها مجموع سنوات المراحل السابقة . فمرحلتا الطفولة الاولى والثانية مدتهما عشر سنوات ، ومرحلة المراهقة مدتها عشر سنوات ، ومرحلة الشباب مدتها عشر سنوات .

وبالنسبة للفنان فان مرحلة الكهولة هى مرحلة الابداع والانتاج الفنى . والواقع ان الغالبية العظمى من الفنانين قد قسموا انتاجهم الفنى الممتاز فى هذه الفترة من عمرهم . على أن هذا لا يعنى أن مرحلة الشباب ، او حتى مرحلة المراهقة تخلو من الانتاج الفنى . ذلك أن بعض الفنانين كان لهم انتاج مرموق فى الشباب والمراهقة . وهذا لا يعنى أيضا أن مرحلة الكهولة تخلو من التحصيل الجبرى أو من الحصول على معرفة جديدة . ذلك أن الانسان يظل منذ الميلاد حتى الشيخوخة - اذا ما قبض له أن يعيش حتى الشيخوخة - وهو دائم الحصول على خبرات جديدة . على أن السمة العامة أو الصبغة السائدة فى الكهولة هى السمة أو الصبغة الانتاجية لا الصبغة التحصيلية . وعلى العكس من هذا فان المرء فى المراحل الأربع السابقة على هذه المرحلة يكون مهتما بتحصيل الخبرات الجديدة أكثر من اهتمامه بالانتاج الفنى الابداعى . وما يقال عن الفن ، يمكن أن ينسحب بنفس القدر من الصديق على جميع المجالات والمناسبات المتباينة .

والواقع أن الكهل يتسم بالثبات والتعین . فاذا كان الفنان فى الشباب والمراهقة يتسم بالرونة والتغير بحيث يمكن أن يتقلب بين اتجاهات متباينة قد تصل الى حد التناقض والتناحر ، فان المرء فى مرحلة الكهولة يكون

راسخ القدم في اتجاه يعينه يمكن تحديده . ومن هنا فان الحكم على الفنان يجب أن يتركز على منجزاته في مرحلة الكهولة وليس في ضوء منجزاته في مراحل عمره السابقة . صحيح أن منجزات الفنان تعتبر عملا مستمرا ومتكاملا ، ولكن كفة الترجيح يجب أن تناط بمرحلة الكهولة لا بمرحلتى الشباب والمراهقة .

وعلينا أن نلقى بالضوء على أهم السمات التي يتصف بها الانتاج الفنى في هذه المرحلة . ولقد نلخص تلك السمات فيما يلي :

أولا - التكثيف الحبرى : فالكهل في انتاجه الفنى يستجمع محصلة خبراته التي مر بها منذ طفولته مرورا بالمراهقة والشباب ويخلصها من الغث ، مستقبيا الثمين منها ، وعامدا الى تقديمه في عمله الفنى . وبعبارة أخرى فان الكهل يختلف عن الشاب وعن المراهق في أنه يستند الى خبرات الماضي أكثر من استناده الى المثير الآتى المتعلق « بهنا والآن » . فبينما نجد أن الشاب والمراهق ينبعثان فيما ينتجان من فن ، على ما يثيرهما على الابداع الفنى ، فاننا نجد أن الكهل يعتمد على خبراته السابقة أكثر من اعتماده على المثيرات اللحظية . بيد أن هذا لا يعنى أن الكهل لا يتأثر بالأحداث من حوله ، ولا يعنى أن المثيرات المفاجئة أو الأحداث التي تهر وجدانه أو تستثير شهية الابداع الفنى لديه تخلو من القيمة أو الأهمية ، بل يعنى فحسب أن كفة التراث الشخصى من الخبرات يرجع في فاعليته وأهميته الأحداث الطارئة والمواقف الآنية . فاذا ما استثير الكهل بموقف جديد آتى ، فانه يتخذ من ذلك الموقف نقطة انطلاق فحسب يبدأ منها استلهام خبراته الماضية التي تكدست لديه منذ طفولته الاولى وحتى اللحظة التي يقدم فيها انتاجه الفنى في الكهولة .

ثانيا - التؤدة في الانتاج الفنى : فالكهل يتسم بالثريث والتؤدة وعدم الاندفاع . فهو لا يشتمل حماسا كما كان حاله في الشباب والمراهقة ، بل يعمل باتزان وهدوء . فهو يفكر ويخطط ويتأمل ولا يقبل على انجاز ما فكر فيه وخطط له وتأمله الا بعد أن يكون قد هضم واستوعب وترسم الأفكار وتذوق نوعية ما يقبل على أدائه تذوق الوائق وترسم المتأكد من موضع اقدامه . وحتى في تنفيذه لأعماله فانه يكون غير متعجل وغير مرتجل . فهو يتسم في انتاجه الفنى بنفس ما يتسم به في مشيئه وحركاته وكلامه . فكما أن الكهل يسير باتزان ، ولا يتحرك عشوائيا ويتحدث ببطء نوعا ، كذا فانه في انتاجه الفنى يكون بطيء الايقاع غير متعجل فيما ينجزه من عمل فنى .

ثالثا - النفس الطويل : ويسير جنباً لجنب مع الخاصية السابقة
خاصية النفس الطويل وتنفيذ خطة العمل الفني خلال مدة طويلة قد
يحددنا الفنان الكهل أو لا يحددها . وبينما نجد أن الفنان الشاب
أو المراهق لا يطيق أن يستمر في العمل الواحد مدة طويلة ، فأننا نجد
أن الكهل يطيق ذلك ، بل أنه يلتذ بأن يترسم عملاً فنياً يحته في المستقبل
مدة طويلة ، وهو يسير في انجاز عمله الابداعي الطويل بغير أن يحس
بالممل ، وبغير أن تهفو نفسه الى الضرب صفحا عنه للبدء في عمل فني
آخر يستهويه كما كان حاله في عهدي الشباب والمراهقة . فاذا ما نشأت
فكرة عمل فني جديد في ذهن الكهل ، فإنه يدونه في مذكراته ويضعه
في حسبانته على أن يشرع في التخطيط له مستقبلا بعد أن ينتهي من العمل
الذي بدأه بالفعل والذي قد يظل مكبا عليه لعدة أشهر أو حتى لعدة
سنوات فيما يقبل من أزمان .

رابعا - المراجعة والتنقيح والتشذيب بالحذف والاضافة والتعديل :
فالفنان في الكهولة يطيق مراجعة اعماله ونقدتها بتبصر وامعان . انه
يتصفح ما تم له انجازه بترو ومهل . فهو يتناول انتاجه بالتأمل من جديد
ويضع عليه لمسات جديدة تنقيه مما قد يكون أصابه من عوج أو انحراف
عن الصورة التي سبق له ترسمها ، أو التي يترسمها وقت المراجعة . وبينما
نجد أن الفنان الشاب أو المراهق لا يطيق النظر الى منجزاته الفنية بعين
النقد والتمحيص والمراجعة والتعديل والتنقيح والتشذيب ، فأننا نجد أن
الفنان الكهل يفعل ذلك برضا وقبول وبدون ضرر أو امتعاض . انه
يراجع أعماله مرة ومرتين بل ومرات كثيرة . صحيح هناك فروق فردية
من فنان لآخر ، ولكن القاعدة العامة تقول ان الكهول يقبلون على مراجعة
أعمالهم مرات كثيرة قبل أن يعلنوها على الملأ خلافا للشباب والمراهقين
الذين لا يطيقون مراجعة أعمالهم ولا يرغبون في نقد أنفسهم بتصفح
أعمالهم . وبتعبير آخر فأننا نجد أن الشباب والمراهقين ينقدون أنفسهم
كاشخاص ، بينما نجد أن الكهول ينقدون أنفسهم كأعمال فنية ، أي أن
الكهول ينقلون نقدهم من ذاتهم الى ما تم لهم انجازه من أعمال فنية .

خامسا - علم الربط بين الانتاج الفني وبين الاستهلاك الجماهيري :
فبينما نجد أن الفنان في الشباب والمراهقة يسارع بانتاجه لعرضه على
الملأ أو لبيعه في الأسواق الفنية ، فأننا نجد أن الفنان الكهل يفصل فيما
بين الانتاج وبين تقديم ما ينتجه الى السوق . فهو قد ينتج أعمالاً فنية
كثيرة تتراكم عنده حتى الشيخوخة ، أو حتى لما بعد مماته دون أن يتحمس
لبيعها أو تسويقها ، ودون أن يتحمس لنيل الشهرة وذيوع الصيت .
والواقع أن مرحلة الكهولة ليست مرحلة حب الظهور كما هو حال مرحلتى

الشباب والمراعاة . ولقد نقول ان الكهل يهتم بذات العمل الفني بعد أن كان يهتم في شبابه ومراهقته بالصدى الذي يتأتى عن اذاعة العمل الفني على الملأ .

سادسا - تقبل نقد الآخرين الذين لهم وزنهم في مجال النقد الفني :
فالكل الفنان يتشوف الى ما يقوله النقاد بغير وجل أو غيظ . وهو يتعقل ما يقال له . فان وجد أن النقد الذي يوجه الى أعماله الفنية نقد موضوعي فانه لا يحجم عنه ولا يؤثر مثل ذلك النقد في مشاعره بالتجريح ، بل يجد فيه اكمالا لمسيرته الفنية . وعلى العكس فانه اذا ما وجد أن النقد الموجه الى أعماله الفنية صادرا عن غيرة منه أو عن حنق عليه أو عن تعصب ضده فانه يعزف عنه في هدوء ولا مبالاة . انه ينصرف عنه انصرافا هادئا ولا يحاول الدفاع عن عمله الفني كما كان يفعل في شبابه ومراهقته . انه يكتفى بالانصراف عن النقد والسكوت عليه .

سابعا - التمييز المستنير بين المديح الامين وبين المديح الأجوف :
ان الكهل لا يطرب لاي مديح كما كان حاله في المراهقة والشباب . فالواقع أن المراهقين والشباب يهتزون طربا عندما يمدحهم الآخرون سواء كان المديح صادرا عن وعي وتبصر وتقدير حقيقي ، أو كان صادرا عن شخص متملق أو متقرب أو مغرض أو منافق أو مشجع لمجرد التشجيع أو مبالغ أو جاهل بما يقع عليه من نتائج فني . ومعنى هذا أن الكهل يتبصر ويفهم ويقدر ويقيم ما يستمع اليه من ثناء . فهو يهتم بأن يكون الثناء صادرا عن شخصية فاهمة ولها كعب عال في المجال الفني الذي ينال الثناء . ثم هو يهتم بمعرفة نوع الشخصية التي تسند اليه المديح . ثم هو أخيرا يهتم بأن يكون المديح متمشيا مع ما يتوقعه هو من تقدير لعمله الفني وليس أكثر من ذلك . وهو على كل حال يربط فيما بين النقد وبين الثناء . ذلك أن النقد الصحيح يجمع بين إبراز المحاسن والعيوب على السواء .

مراحل نمو الأديب

الأديب في طفولته الأولى :

قد يدهش البعض لأننا نتحدث في هذا الموضوع عن الأديب في طفولته الأولى . ذلك أنهم يعتقدون أن المواهب الشخصية - والأدب توافرها في البيئة التي تحيط بالطفل الذي لديه استعداد أو موهبة حتى تشير في الواقع إلى بزوغ المواهب كنبت صغير للغاية في مرحلة الطفولة المبكرة . فأميك عن وجود مجموعة من الظروف أو الشروط التي يجب توافرها في البيئة التي تحيط بالطفل الذي لديه استعداد أو موهبة حتى يتسنى اخراج المكنون من المواهب الفطرية المخبوءة في طيات الشخصية من حيز الكمون إلى حيز الواقع الاجتماعي .

ولعلنا نبدأ بالسماة الشخصية أو الخصائص التي تبدو لدى الطفل الذي يحمل في شخصيته موهبة الأدب ولنا حاجة إلى إبراز أهمية استعراض تلك السماة أو الخصائص . ذلك أن الوالدين أو الكبار من حول الطفل الذين يقفون على وجود تلك السماة أو الخصائص يكون عليهم مسئولية العمل على رعايتها وتوفير الجو المناسب لاستمرار نموها وبزوغها وترعرعها . وأهم تلك السماة أو الخصائص هي :

أولاً - أن الطفل الأديب يتسم بالقدرة الهائلة على استيعاب مجموعة كبيرة من الكلمات :

فالحصيلة اللغوية لدى الطفل الأديب تكون خصبة ومتزايدة الخصوبة . فثمة أطفال لديهم قدرة هائلة على استيعاب الكلمات الجديدة التي تصافح آذانهم . أنهم يضيفونها إلى حصيلتهم اللغوية ويقومون بترديدها مستخدمين لها عدة مرات حتى تصبح من قوام لغة كلامهم .

والواقع أن علماء النفس يستطيعون اليوم قياس الحصيلة اللغوية لدى الطفل في أية سن . وثمة ما يسمى بالعمر اللغوي . وثمة أيضا ما يسمى بمعدل الحصيلة اللغوية لدى الطفل . فلقد قام علماء النفس بتحديد عدد الكلمات التي يحصلها متوسط أطفال سن ما من الأسنان . ويكون متوسط عدد الكلمات ذاك هو الأساس الذي يبنى عليه القياس . فإذا ما افترضنا أن المتوسط لعدد الكلمات في سن معينة هو خمسمائة ، ولكن الطفل الذي نقوم بقياس حصيلته اللغوية حاصل على صتمائة

$$\text{كلمة} \cdot \text{فان معدل حصيلته يكون } \frac{600}{500} \times 100 = 120$$

ويكون عمره اللغوي هو ست سنوات لغوية .

ثانيا - اختراع الطفل الأديب لكلمات جديدة يسد بها حاجاته الكلامية :
فعندما يجد الطفل الأديب نفسه عاجزا عن التعبير لأن حصيلته اللغوية فقيرة نسبيا ولا تلاحق رغبته في التعبير عما يخالجه من أفكار ومشاعر ، فإنه يسارع الى ابتكار الفاظ جديدة لم يسبقه أحد اليها . ولقد يمد الطفل الأديب الى ابتكار كلمات جديدة للإشارة الى أشياء لديه يعرف أسماءها ، ولكنه أممنا منه في الابتكار أو رغبة منه في تدليل أشيائه ، فإنه يأنجد في اختراع مسميات جديدة خاصة به . وقد تكون الموهبة الابتكارية اللغوية قوية لدى الطفل الأديب لدرجة أنها تبحث لها عن منفذ ، فتعثر عليه في هذا النوع من الابتكار الكلامي . يقول أحد الأدباء انه في طفولته الأولى كان يسمى دمية بأسماء غريبة ، بل انه كان يسمى ملابسها بأسماء من ابتكاره . فكان يسمى حذاءه « انديشي » مع أن أحدا لا يسمى الحذاء بتلك التسمية . فكان الأديب الصغير يريد أن يخلق لنفسه عالما لغويا جديدا جمة تامة تنطبق عليه بهيئته الشخصية الخاصة .

ثالثا - قلب الكلمات أو ادخال تعديلات عليها للإشارة الى معنيين في وقت واحد :

فبدلا من أن يقول « كورة » للإشارة الى الكرة ، فإنه يقول « روكة » ، وبدلا من أن يقول « شيشب » يقول « شيشبش » وبدلا من أن يقول « فتحي » يقول « حتفي » . ولا يكون قلب الكلمات نتيجة عجزه عن نطق الكلمات نطقا صحيحا ، بل يكون نتيجة للرغبة في اللعب وتقليب الكلام على يمكن تقلبيه عليه . ولقد ينادي الطفل والديه دفعة واحدة فيقول « بابا ، أو « ماما » بدلا من أن ينادي أمه وحده بقوله

« بابا » ووالدته وحدها بقوله « ماما » ولا يكون هذا الإدغام نتيجة للجهل ، بل يكون نتيجة التلاعب بالكلام .

رابعاً - حفظ الطفل الأديب لمجموعة كبيرة من المقطوعات التي تعتمد على النغم المسجوم :

فالطفل يتהלل لدى سماعه للأناشيد الطفلية والمقطع المسجوع التي تستخدم في اللعب . أذكر من ذلك قطعة كنا نردددها ولما نبلغ الخامسة بعد هي « هنا مقص وهنا مقص ، هنا عرايس بتترص ، فيهم واحدة شامية ، شعرها ضاني ضاني ، لقيته على حصاني ؛ وحصاني طلع الجبل . . . » الخ ، ومن الألعاب الكلامية التي أذكر أننا كنا نستمتع بها في هذه المرحلة من العمر لعبة « كيك على العالي ، وكيك على الواطي . . . » الخ . وفي هذه المرحلة أيضا يطرب الطفل لدى سماعه الأمثال الشعبية ، وتعلق في ذاكرته بعض منها ويردده حتى في غير موضعه . فهو يسمع الكبار يقولون « الشيخ البعيد باتع » و « موت يا حمار ، جت الحزينة تفرح ملقتلهاش مطرح » الى غير ذلك من أمثال وجمل تقال في بعض المناسبات .

خامساً - اشتراك الطفل الأديب في اللعب الجماعي يعتمد على بعض الكلمات . أو الجمل :

من ذلك لعبة المساقة أو الاستغماية . فمثل تلك الألعاب تشجع الطفل على التعبير عن نفسه في وسط الجماعة . ومن الطيبي أن يجد الطفل الفرصة سانحة له للتعبير عن انفعالاته بالصراخ وبالضحك وبالنطق . بأعلى صوته مع الجري والقفز والاتيان بالحركات والاشارات والايماات المتباينة . ونحن نعتقد أن أطفال العصر الحالي الذين يتسمرون أمام شاشة التليفزيون قد حرما من ممارسة تلك الألعاب التي كانت تعمل على تفتيق المواهب والتدريب على الابانة الحسركية والكلامية والانفعالية .

سادساً - انكباب الطفل على مصادر الخبرة الحية والخبرة الرمزية :

فالطفل الأديب ينصت باهتمام بالغ الى الأحداث التي تقع حوله في بيئته ، وينصت الى القصص التي تقص أمامه ، كما أنه يتأمل المواقف وما برتسم على الوجوه من انفعالات ، ويتأمل وسائل التعبير المتباينة

التي يستعني بها الناس في الابانة عما يخالجه من افكار ومشاعر .
ناهيك عن اهتمام الطفل الأديب بوسائل عمل الأشياء وممارسة الأعمال،
وما يستخدمه أصحاب الحرف المتباينة من كلام يميزهم من سواهم .
والطفل الأديب يتلقف الجرائد والمجلات يتأمل ما تحمله من صور .
وتستهويه المجلات الخاصة بالأطفال ، فيقضي الساعات في تأمل صورها .
ومن الطبيعي أن يتابع الطفل الأديب ما تذيعه محطات الاذاعة من قصص .
وما يعرضه التلفزيون والسينما من أفلام ومسلسلات وغير ذلك
من أحداث .

**وعلينا أن نعرض بعد هذا للظروف أو الشروط الواجب توافرها
حول الطفل الأديب حتى تتفتح مواهبه وتبرز استعداداته نحو ممارسة
فنون الأدب . وفيما يلي أهم تلك الظروف أو الشروط :**

اولا - توفير جو من التلقائية والطمانينة حول الطفل :

فالواقع أن الطفل اذا ما أحس بأن الجو الاجتماعي من حوله
يساعده ويشجعه على التعبير عن ذاتيته في تلقائية ، واذا أحس بالأمان
يشجع من حوله ، فإنه يتشجع عندئذ على ابداء ذاتيته في حرية وانطلاق
وعدم تقييد . ومن الطبيعي أن هذا يساعده على التدرب على المواقف
الاجتماعية التي يكون فيها متحدنا الى الآخرين من حوله . فاذا أخذنا
في اعتبارنا أن الأدب هو بمثابة رسالة يريد الأديب إيصالها الى
الآخرين ، فإننا ندرك إذن أن توفير جو الطمانينة والأمان حول الطفل
يكون حافزا له على الانطلاق في مضمار التعبير الأدبي اذا كانت لديه
الموهبة واذا كان مفعما بالاستعداد الأدبي .

ثانيا - توفير الجو الاجتماعي والعدد الكافي من الأتارب :

ذلك أن الطفل في حاجة الى مسرح اجتماعي مناسب يلعب عليه
أدواره الأدبية المناسبة لسنه . والواقع أننا مهما عمدنا نحن الكبار الى
توفير كل شيء للطفل ولكننا لم نوفر له زملاء الطفولة ، فإننا لا نكون
بذلك قد أعدنا له أي شيء . فلا بد إذن من احاطة الطفل بأطفال آخرين
يتعامل معهم بالأخذ والعطاء ، واللعب واللهو معهم .

ثالثا - توفير فرص الفناء والرقص واللعب التي يحمل الطفل على الإبانة الحركية والكلامية :

فتمة في الواقع علاقة وثيقة بين التعبير الحركي وبين التعبير الكلامي . فالتناس بعامة ، والأطفال بخاصة يعبرون بأجسامهم وألسنتهم على السواء . ولا تقل أهمية الحركات تصدر عن اليدين والرجلين وباقي الجسم عن أهمية اللسان ينطق ويصبر عن خليجات النفس وعما يدور بالذهن من أفكار .

رابعا - توفير مصادر الخبرة أمام الطفل بغير تدخل أو توجيه من جانب الكبار :

فالواقع أن أي تدخل من جانب الكبار بقصد توجيهه أو تعليمه ، إنما يفسد عليه جوه الأدبي . وحتى إذا ألح الطفل بالسؤال عن معنى إحدى الصور ، فالأفضل تركه في حيرة . ذلك أن الحيرة التي يستشعرها الطفل تزيد من تعلقه بمصادر الخبرة . ولعل من أفدح الأخطاء في هذه المرحلة إجبار الطفل على تعلم القراءة والكتابة والحساب .

الأديب في طفولته الثانية :

في هذه المرحلة من النمو التي تبدأ بعد الخامسة وتستمر حتى العاشرة نجد أن مواهب الطفل واستعداداته الأدبية تبرز بعض البروغ . أنه يكون أكثر قدرة على التعبير عن ذاته ، وأكثر قدرة على تحصيل المفردات اللغوية الجديدة ، بل ويكون أكثر قدرة على استخدام الجمل في المواقف المتباينة ، ويكون أكثر تأثرا بما يبين عنه من كلام فيمن يحيطون به من أتراب وكبار . وفي هذه المرحلة أيضا يكون الطفل قادرا على تعلم لغة أو لغات أجنبية يقوم بقراءتها وكتابة بعض مفرداتها ، كما ينسنى له قراءة القصص والوقوف على العناوين الرئيسية بالجسرات والمجلات ونحوها .

وعلينا أن نبدأ بتفحص الخصائص والسمات النفسية الأدبية التي يختص بها طفل هذه المرحلة ، حتى يتسنى لنا بعد هذا أن نتناول الوسائل أو الشروط التي يجب أن توفرها له في تربيته حتى لا تنطفئ لديه جنوة الروح الأدبية من جهة ، وحتى يتسنى لنا أن نهيبه نه المناخ المناسب لترعرع مواهبه واستعداداته الأدبية حتى أحسن حال

واكملة من جهة أخرى . وفيما يلي خصائص وسمات الطفل الأدبية التي يتمتع بها في هذه المرحلة :

أولا : يتمتع طفل هذه المرحلة بالموصول على وسائل التحصيل الأدبي بنفسه ، بعد أن كان في مرحلة الطفولة الأولى معتمدا في ذلك على ما يصل إلى سمعه وبصره من مؤثرات وانطباعات عفوية . فهو هنا يكون قد تسلم بمعرفة القراءة والكتابة ، فيستطيع أن يتناول القصة المناسبة لسنه بنفسه ، وأن يقوم بقراءتها وحده بغير ما حاجة إلى من يقصها عليه . ومعنى هذا سيكولوجيا أن طفل هذه المرحلة يستطيع أن يتمتع بقدر كبير من الاستقلال في تحصيل المعرفة . وكل ما يطلبه من غيره من الكبار هو توفير مصادر المعرفة له من قصص ومجلات ونحوها تناسب قدرته ومستواه ، ويكون عليه هو أن يقرأ ويطلع ويستوعب معتمدا في ذلك على نفسه .

ثانيا : يستطيع طفل هذه المرحلة - وبخاصة في نهايتها - أن ينقل انطباعاته إلى الورق . فهو يستطيع أن يكتب الفكرة مع رسمها بطريقة الخاصة . فالطفل هنا يود أن يكون متاثرا ومؤثرا في الوقت نفسه . بيد أنه يكون في نفس الوقت بحاجة إلى التشجيع وعدم الفت في عضده . ولعل بعض الأطفال الأدباء في هذه المرحلة من العمر يكتبون أول قصة يؤلفونها أو أول انطباع أو خاطر يرد إلى أذهانهم . ونستطيع أن نزعّم أن هذه المرحلة مهمة في تكوين الأديب الإيجابي الذي يكتب بداءة وعن صدور عن ذات نفسه .

ثالثا : تلعب الأحداث الأسرية والاجتماعية دورا كبيرا في تشكيل شخصية الطفل الأديب في هذه المرحلة . فموت أحد الوالدين أو طلاقها أو زواج الأب بزوجة أخرى غير الأم وبالإضافة إليها ، أو الانتقال من البلدة أو القرية أو الحى ، أو الانتقال من المدرسة وفقد مجموعة الأصدقاء أو التخلص من مجموعة من الأعداء ، أو حدوث كارثة اجتماعية أو نشوب حرب أو وقوع زلزال ، أو التعرض لكارثة اقتصادية تحيق بتجارة الوالد أو غير ذلك من أحداث ، مما يؤثر تأثيرا بعيد المدى في تشكيل وجدان الطفل الأديب ، ويكون له أثر قوى في كتابته وفي أسلوبه وفي الصيغة العامة التي تصبح أدبه مستقبلا طوال حياته .

رابعا : يكون طفل هذه المرحلة سريع الحفظ متقنه . فهو يستطيع أن يحفظ قصيدة برمتها مشكلة تشكيلا سليما ، كما يستطيع أن يحفظ

قصة بكاملها عن ظهر قلب . وتستطيع أن تقول ان قدرة الطفل على الحفظ في هذه المرحلة تفوق قدرته في أية مرحلة من مراحل عمره جميعا ، سواء مرحلة الطفولة الأولى أم مراحل المراهقة والشباب والكهولة والشيخوخة . والحفظ الذي نعصده هو حفظ النصوص من جهة ، وحفظ الأحداث بترتيبها من جهة أخرى . ولعل أن تكون هذه المرحلة بمثابة المخزن الأدبي الذي يمكن أن يستوعب ما يراد استيعابه به من محفوظات ، ثم ان تكون هذه المرحلة بمثابة التدريب للطفل على النطق السليم وعلى اكتساب موسيقى اللغة اكتسابا سليما ودقيقا . ولسنا نبالغ اذا قلنا ان أفداد الأدباء مدينون لهذه المرحلة بالقسط الأعظم من أساسيات المعرفة الأدبية واللغوية لديهم . فاللغة في هذه المرحلة هي موسيقى الكلام ، وليست مجرد نحو وصرف وبلاغة وعلوم لغوية أخرى . ويخطئ من يحمل طفل هذه المرحلة مشقة تعلم النحو . والآخرى به أن ينتهز فرصة قدرته على الحفظ ويشحن ذاكرته بروائع الكلام والبليسان . ويكفي ان يعتاد الطفل في هذه المرحلة النطق السليم لا عن معرفة بالنحو والاعراب ، بل عن اعتياد وتذوق الموسيقى الكلام . فهو يبين بطريقة سليمة نتيجة امتصاصه وتشربه بتلك الموسيقى الكلامية التي استشفها من حصيلة حفظه للنصوص الكثيرة . فهو يعتاد النطق السليم أو الكتابة السليمة كما سبق أن تسنى له الاعتياد على المشي واستخدام يديه في تناول الأشياء بالطريقة الصحيحة .

خامسا : تعتبر هذه المرحلة هي مرحلة الكبت الأساسية في حياة المرء . فهو يتلقى الكثير من المضايقات ولكنه يميز عن الإفصاح عنها وإخراجها الى خارج نفسه خوفا من بطش الكبار من حوله . فهو يتلقى ما يتلقاه ويحتجزه لا شعوريا في لا شعوره . فثمة اذن قاهر يقهره ، ولثة معايير أخلاقية صارمة توزن بها تصرفاته وكلامه خلافا لما كان عليه الحال قبل في أثناء طفولته الأولى . فما كان يستساغ منه ، أو يسكت التبار عليه قبل ، لم يعد يحتمل ، بل صار سيف النقد مصلتا عليه . فهو يخشى النقد ويخشى العقوبات تفرض عليه ، ومن ثم فانه يكبت مشاعره الداخلية ، مكتفيا باللجوء الى أحلام يقظته عله يجد فيها الشفاء ، ولكنها بدل أن تشفيه من مضايقاته ، فانها تزيدها إيلا ، ومن ثم فانه لا يجد بديلا سوى كبت مشاعره في دخيلته في أعماق لا شعوره .

وعلىنا بعد هذا أن تعرض لأهم ما يجب مراعاته في تربية طفل هذه المرحلة حتى تبرز مواهبه واستعداداته الأدبية :

أولاً : توفير الخيارات الكثيرة أمام الطفل بإزاء المصادر الخبرية التي يستقى منها خبراته الأدبية . فمن الخطأ الشديد أن نفرض ذوقنا نحن الكبار على الطفل ، أو أن نتخير له نحن ما يقرؤه أو ما يقوم بحفظه . فليحفظ ما يحفظ ، وليكن له دور رئيسي في اختيار ما يقوم بحفظه . المهم هو توفير الخيارات من جهة ، وترك الحرية للطفل للاختيار من جهة ثانية ، وعدم تحديد وقت ينتهي الطفل فيه من الحفظ من جهة ثالثة .

ثانياً : اذن فالتوجيه التربوي هنا يجب أن يقتصر على المهارات القرائية والكتابية فحسب . فعلى المعلم أن يدرب تلاميذه على كيفية القراءة وعلى كيفية الكتابة ، ولكن حذار أن يتدخل في المضمون الخبري . ان المعرفة الأدبية معرفة تذوقية ، وليست معرفة موضوعية . فإذا ما تدخلنا في أذواق الأطفال ، فانتنا نكون بذلك قد حكمنا عليها بالفساد والبوار والجذب .

ثالثاً : عندما التدخل المباشر لتصحيح أخطاء الطفل الكلامية أو الكتابية . فإذا ما وقفنا بالمرصاد أمام الطفل في أثناء القائه لقطعة من المحفوظات أو في أثناء قراءته ، فإنه يفقد التسلسل النغمي الذي يعيش فيه ، ويتهيب الالتقاء أو القراءة . وكذا إذا ما تربصنا بالطفل فنقوم بإبراز أخطائه الكتابية ، فإنه يتوقف عن الكتابة ولا يبين عن نفسه بعد خوف الوقوع في الخطأ . والواقع أن التمكن من القراءة أو الالتقاء أو الكتابة يسير وفق مبدأ المحاولة والخطأ . فالخطأ ضروري ، وهو يتلاشى شيئاً فشيئاً بكنزة تقليد النغم اللغوي الذي يستمدّه الطفل من محفوظاته . فإذا أردت تقويم لسان أو قلم طفلك ، فلا تصحح له أخطاءه ، بل شجعه على مزيد من الحفظ . ولا بأس أن يخطئ بصفة مؤقتة إلى أن يتم تمرنه بالقدر الكافي فيتخلص عنده من أخطائه الكلامية والكتابية على السواء .

رابعاً : احترم وجدان طفلك وما يجيش في صدره من عواطف نائرة ، واعطه الفرصة للتعبير عن خلجات نفسه بالطريقة التي يريد . واطهر له إعجابك إذا ما أجاد التعبير ، واطهر استحسناتك إذا ما استخدم بعض الكلمات الجديدة أو المصطلحات العلمية أو الأدبية أو الفلسفية . ولا توبخه إذا ما استخدم كلمة في غير موضعها ، بل نبهه إلى ذلك بأن نستخدمها أمامه استخدماً صحيحاً . ولكن لا تلجأ إلى علوم اللغة ، بل قسم له الأمثلة الحية فحسب . وحتى إذا لم تنبه طفلك إلى أخطائه في هذه المرحلة وقنعت باقتحامه لجال جديد من الكلمات والمصطلحات ،

فان سكوتك على أخطائه ، أفضل في الواقع من توبيختك له أو استهزائك به أو سخريتك من عجزه أو تسرعه أو عدم تبصره بصحيح الكلام .

خامسا وأخيرا : لا تحاسب طفلك على ما قام بقراءته وعما لم يتم بقراءته من كتب أو قصص وفرتها له في مكتبته . ذلك أن مهمتك تنتهي عند حدود توفير الكتب والقصص له ، وليس لك الحق في المراجعة والتقييم .

الأديب في المراهقة :

تتسم مراهقة الأديب بمجموعة من السمات نكتفي بذكر أهمها على النحو التالي :

أولا : تجيش نفس الأديب المراهق بالعواطف والانفعالات التي يجد لديه رغبة ملحة في التعبير عنها وإخراجها من نطاق نفسه الى الواقع الخارجى بوسيلة ما من وسائل الإبانة والإفصاح . ومعنى هذا في الواقع أن دخيلة الأديب في مراهقته تضغط على خارجيته ، وأن المظاهر التعبيرية التي يتسم بها سلوك المراهق الأديب إنما هي تآثر أو انعكاس لما يشتمل بداخله من عواطف وانفعالات .

ثانيا : تأتي تعبيرات المراهق الأديب بمشابة تفجرات بيانية ، فيأتى العمل الأدبي قصيرا وتعبيرا عن انفعال آئى يتعلق بموقف بالذات . فكلما ثارت عواطف وانفعالات في قلب المراهق الأديب فإنه يسارع بالتعبير عنها باللسان أو بالقلم . ولكن ما يفتأ المراهق بعد أن يعبر من وجداناته الثائرة أن يجد نفسه في غير ما حاجة الى الإفصاح الأدبي . فلكان الأدب لديه وليد الحاجة النفسية الراحنة المتعلقة بموقف بالذات .

ثالثا : بيد أن المراهق الأديب يكون بحاجة الى مثير خارجى . والمثير الخارجى يستنهض لديه المقومات النفسية انفاثة بطبعها لديه . فهو يبحث عن توب خارجى يلبسه وجداناته الفائرة وعواطفه الزاخرة وانفعالاته الجياشة .

رابعا : للناحية الجنسية نصيب الأسد في حياة المراهق الأدبية . فهو يتعشق الجنس ويتعاق بالحب ويرى العالم من حوله من زاوية جنسية . فهو يرى في كل شيء معنى جنسيا على نحو ما من الأنحاء . ولكأنه يترجم الوجود كله ترجمة جنسية لا ترجمة موضوعية . بيد أن الجنس لدى المراهق يتخذ في كثير من الحالات معنى رومانسيا وليس

معنى بيولوجيا • فالمرهق يرى في الجنس معاني لطيفة تتسم بالشفافية والقلسية • ومن ثم فانه ينحو الى الغزل الرقيق ، وفي تعبيره عن حبه يبعد عن وصف الجسم الى حد بعيد ، ولكنه يلصق في وصف شفافية الحبيبة ، كما أن المراهقة ترى في الحبيب المعنى الكامل للرجولة والقوة والذكاء وخفة الروح •

خامسا : وكثيرا ما يسمو المراهق بالأحامييس الجنسية الى آفاق روحية ، فيحيل حبه من المخاوق الى الخالق ، ويرى في التعفف والتعشف معاني أسمى من المعاني الجنسية • فهو يوجه حبه للجنس الآخر الى حب ديني للخالق وللإنسانية وبخاصة للضعفاء والعجزة والمعوقين منها •

سادسا : ينكب المراهق على القراءات المتباينة يعب منها عبا ويفتخر منها اغترافا متواصلا • فهو يصير الى مصادر الخبرة المتباينة ، سواء كانت الخبرة عن طريق الكتب أم عن طريق المجلات أم عن طريق الاذاعة والتلفزيون أم عن طريق الرحلات والجولات ، أم عن الطريق الشخصي المباشر بالاتصال ببعض الأفراد الذين يستشف فيهم الحكمة والمعرفة الفزيرة •

وعلينا بعد هذا أن نستعرض الظروف أو الأحوال التي يجب توافرها حول المراهق الأديب حتى تبرز مواهبه الأدبية من حيز الكمون الى حيز الواقع أو الأداء •

ثمة أولا : توفير المسرح الأدبي الذي يستطيع المراهق أن يلمح من خلاله عما يجيش في نفسه من مشاعر وأحاسيس • والمسرح الذي نقصده اما أن يكون مسرحا للكلام ، واما أن يكون مسرحا للكتابة • فالمرهق الأديب يود لو أن الدنيا كلها تسمع صوته وهو ينشد الشعر أو وهو يلقي عليهم الكلام الذي دبجه ببراعة ، وهو يود أيضا لو أن الدنيا بأسرها تقرأ ما كتبه من أفكار وما سجله بقلمه من نثر يعالج مشكلة أو يعبر عن رأى في موضوع أو يعبر عن عواطفه الشخصية . ونأسف إذ نقرر أن شباب الأجيال المعاصرة والحديثة لم يحظوا بمثل هذا المسرح . ذلك أن المدارس لا تتيح لجميع تلاميذها فرصة الإبانة عن ذواتهم من جهة ، ولأن وسائل الاعلام - مهما كثرت نسبيا - فانها تعد قليلة ، ولا تتسع إلا لجهاينة الفكر والمجيدين جدا من الأدباء • والواقع أنه ما لم تتوافر مسارح الأدب أمام المراهقين بالمدارس ، فان مواهب واستعدادات قيمة كثيرة تدفن ولا يقيض لها أي فرصة للبروز الى حيز الواقع •

ثانيا : تشجيع المراهق على التعبير عن نفسه • ذلك أن الكثير من المراهقين يرغبون في التعبير عن خلجاتهم ، ولكنهم لا يجدون تشجيعا

من الكبار . ناهيك عن أولئك الذين ما يكادون يبدأون في التعبير عن أنفسهم حتى يجلسوا من يصد عنهم أو يستهزئ بهم أو يفت في عضدهم . ومن ثم فإنهم يتوقفون عن التعبير عن أنفسهم ويطلقون الأدب وهم بعد لم يكادوا يبدأون فيه .

ثالثا : توجيه المراهق الأديب الى أخطائه برفق وواقعية .
فإذا ما أردت توجيه المراهق ، فإن عليك بالنصائح التي يكون بمستطاعه تنفيذها . لا تقل له مثلا : ان أسلوبك رديء ، أو ان أسلوبك بحاجة الى تنقيح ، بل حدد الكلمة التي يجب حذفها ، أو العبارة التي يجب تعديلها بطريقة معينة . والواقع أن المراهق اذا ما وثق فيك ، فإنه ينفذ جميع توجيهاتك التي يستطيع تنفيذها . فعليك بالرفق به وتشجيعه والأخذ بيده ووضع أصبعه على مواطن الخطأ ومواطن الصواب . حدد له أسماء بعض الكتب التي اذا ما قام بالاطلاع عليها ، فإنه يفيد منها كثيرا في أسلوبه وفي تصوراتة الفنية . ولكن لا تتعقب المراهق بالنقد ولا تضيق عليه الخناق حتى لا يبتئس ، وتغلق الأبواب أمامه .

رابعا : حث المراهق على التمكن من لغته العربية من جهة ، ومن لغة أجنبية واحدة على الأقل من جهة أخرى . ونعني هنا بالتمكن القدرة على استخدام اللغة قراءة وكتابة بالحد الأدنى على الأقل . ذلك أن المراهق يكون بحاجة الى مثل هذا الحث ومثل هذا التوجيه الى أهمية التمكن من اللغة أو اللغات ولا يكفي أن ينتج المراهق شعرا أو نثرا ، بل يجب أن يهتم باتقان ما يكتبه وذلك عن طريق المداومة على القراءة الأدبية في التراث الأدبي العربي والأجنبي ، وكتب الأدب الحديثة .

خامسا : التمام المراهق الأديب بأساسيات العلوم المتباينة ، وفروع الثقافة على تباينها . ذلك أن الأدب يختلف اليوم عنه في العصور الخوالي . فالأديب في العصر الحديث لابد أن يقع على أصول العلوم المتباينة وأن يقف على مجريات الثقافة الانسانية وما توصلت اليه بالفعل . فالأديب القديم الذي كان يكتفى بالتعبير عن حالاته الانفعالية وعن عواطفه الشخصية لم يعد في العصر الحديث هو الأديب الحقيقي بالتقدير . فالملطوب من أديب اليوم أن يكون شخصية مستنيرة ومتبصرة بالاتجاهات المعاصرة وأن يكون ملما بأساسيات الثقافة وبما توصلت اليه العلوم من حقائق متباينة . وبتعبير موجز نقول ان الأديب اليوم يجب أن يكون ابن عصره لا بالمعنى المحلي للكلمة ، بل بالمعنى العالمي . فهو يجب أن يكون طافيا على سطح الحضارة ، بمعنى أن يكون واقفا على الأبعاد الأربعة للحضارة البشرية ، أعني البعد التاريخي المتعاقب بالزمان ، ثم البعد الآني

المتعلق بالمنتجات العلمية والتكنولوجية ، ثم البعد الاطلاقى المتعلق بالحكمة والفلسفة وما تشتمل عليه من منطق ، ثم أخيرا البعد الرياضى وما يتعلق بالنظريات الكونية التى تتخذ لها قواعد وأصولا رياضية كنظرية النسبية وغيرها .

**وعلىنا أن نعرض للمعوقات التى تعترض طريق المراهق الأديب
والتي تعمل على الفت في عضده . فتحة :**

أولا : الشعور بالقصور اذا ما قارن المراهق نفسه بكبار الأدباء والمفكرين ، ذلك أن المراهق الأديب يحس في نفسه تناقضا فيما بين طموحه واحساسه بالقوة والقدرة ، وبين واقعه الضعيف أو المتخلف ولعله يحس بأن البون واسع بينه وبين بلوغ اربه فى الشهرة والمجد ، ومن ثم فانه ينكص عن مواصلة بذل الجهد وعن محاولة التبريز والتفوق على أقرانه من الأدباء والذين أمسكوا بالقيادة الأدبية فى البلاد .

ثانيا : الانشغال فى الدراسات المنتظمة والاهتمام بالمقررات الدراسية التى ينتظم بها بقصد الحصول على مجموع يسمح له بالالتحاق بالثانوى ثم بالجامعة . ومن المعروف أن المناهج الدراسية تقيد حرية المراهق فى الاختيار . فهو مضطر لقضاء معظم وقت الدراسة فى استيعاب المواد الدراسية التى تبعد كثيرا أو قليلا عن المناخ الأدبى وعن مجالات الفكر التى تغنى مواهبه الأدبية .

ثالثا : وسائل الترفيه وعلى رأسها التلفزيون التى تبعد بالمراهق الأديب عن مناهل الأدب وتقدم اليه قشور الأدب وتمزق عن لبه . ذلك أن لب الأدب لا يصلح للعرض على شاشات التلفزيون . ولقد يحسب المراهق الأديب أن ما يعرضه التلفزيون أو ما يذاع فى الراديو يكفى لأن يخلق منه أديبا ، فيعمل ذلك على ضور مواهبه واستعداداته الأدبية .

رابعا : قلة الموارد المالية المتاحة للمراهق فى الغالب . فهو يعجز عن شراء الكتب الأدبية التى تستهويه . ذلك أن ما يمنحه له والداه يكفيه بالكاد لسد حاجاته الضرورية .

خامسا : قلة المكتبات العامة التى تعبر الكتب للمترودين عليها . وحتى اذا وجدت مثل تلك المكتبات فى الحي الذى يقطنه المراهق ، فانها لا توفر له الكتب الأدبية الحديثة ، ولا تقدم الخدمة المكتبية بطريقة شائقة .

الأديب في الشباب :

من المعروف أن مرحلة الشباب هي مرحلة تبلور الشخصية واتخاذها للامع ثابتة راسخة لا تكاد تتغير بعد ذلك خلال مرحلتى الكهولة والشيخوخة التاليتين لهذه المرحلة . صحيح أن ثمة تطورات تكتسبها الشخصية بعد اجتيازها مرحلة الشباب والانخراط فى مرحلتى الكهولة والشيخوخة ، ولكن مما لا شك فيه أن تلك التطورات لا تعدو أن تكون تنقيحاً ومجرد إضافات جزئية لأصول الشخصية وأساسياتها . فالمقومات الرئيسية للشخصية ولامعها الرئيسية تكون قد اكتسبت واستقرت بحلول مرحلة الشباب . ومن هنا فإن ما ينتجه الشاب من أعمال فى أى مجال إبداعي ، إنما يعبر تعبيراً حقيقياً عن صلب شخصيته وعن قوامه الحقيقي .

وهذا ينسحب بالتأكيد على ما ينتجه الشاب الأديب . فادب الشباب هو الأدب المعبر عن صلب وقوام وجوهر شخصية المرء . وكلما أخذ الشاب فى التعبير عن نفسه فى هذه المرحلة ، فإنه يكون أكثر تأصيلاً لشخصيته ، وأكثر إفصاحاً عن مكونات نفسه ، وأكثر تعبيراً عن مواهبه الأدبية . على أن هذه المرحلة ليست مرحلة عطاء فاضح كما هو الحال فى مرحلة الكهولة . ذلك أن التجارب والخبرات التى يسكون الشاب قد اكتسبها - وإن كانت تحدد ملامح وقوام شخصيته - لهاها لا تكفى فى الواقع لتقديم ما يمكن أن يقدمه الشاب . فهو يعبر عن أصالته ، ولكنها أصالة تنقصها الخبرة وينقصها النضج . ولعلنا نستعرض سوياً أهم الملامح التى يتميز بها إنتاج الشاب الأدبى على النحو التالى :

أولاً : أن إنتاج الشاب يكون قصير النفس . فالشاب يقدم أعمالاً أدبية - حتى وإن كانت ذات قوام يمكن أخذه فى الاعتبار - فإن المنجزات الأدبية للشباب لا تكون ذات نفس طويل . فالشاب الشاعر يستطيع أن يقدم المقطوعة الشعرية ، ولكنه لا يستطيع أن يقرض الملحمة أو القصيدة ذات الأبيات العديدة . والشاب يستطيع أن يقدم القصة القصيرة ، ولكنه لا يستطيع أن يقدم القصة الطويلة . والشاب يستطيع أن يخطط لعمل يستغرق منه يوماً أو يومين ، ولكنه لا يقدر أن يخطط لعمل أدبى يظل منكبا عليه لعدة أشهر أو لعدة سنوات .

ثانياً : ربما يبدأ الشاب فى مشروعات أدبية ولكنه لا يكملها ، بل ، قد ينكص عنها ويهملها ويشيح عن استمرار مواصلة إنجازها . فهو يتحمس كل الحماس لأحد المشروعات الأدبية ، ويبدأ فى التخطيط له ،

ولكنه يكون معرضا للشعور بالسأم وبالليل الى مشروعات جديدة يكون لها بريق جديد خلاب في نظره . فاذا ما سالت كبار الأدباء ومشاهيرهم عن المشروعات الأدبية التي بدأوها في طور الشباب ولكنهم لم ينموها ، فانهم سوف يقدمون اليك قائمة طويلة بتلك المشروعات غير المنتهية . ولكن نفس أولئك الأدباء لم يعودوا يحملون ما سبق لهم التخطيط له أو الالتزام على انجازه من مشروعات أدبية وقد انخرطوا في مرحلة الكهولة أو مرحلة الشيخوخة . انهم في هاتين المرحلتين الأخيرتين يصرون على الاستمرار فيما بدأوا في التخطيط له أو ما سبق أن استحوذ على قلوبهم وقد امتلأوا حماسا لانجازه .

ثالثا : تتسم هذه المرحلة بالتدفق والسرعة . فالشباب الأديب يعكف على العمل الأدبي لساعات متواصلة بغير كلل أو ملل أو توان . انه ينكب انكبأيا بكل طاقته ومشاعره ، وبكل ما أوتي من قوة . فهو يواصل العمل ليل نهار ، وقد يبالي في السهر حتى الصباح لانجاز عمل ما من الأعمال الأدبية . ولقد تجد المبالغة والتدفق متبديين في حياة الشباب فيما ينفقه من نقود على شراء الكتب ، وما قد يتحملة من مشاق في سبيل الحصول عليها . انه قد يقضي الليل وهو يتخيل نفسه وقد حاز مكتبة أدبية عظيمة تضم الكتب الأدبية في اللغات التي يتقنها أو التي يرغب في اتقانها في المستقبل القريب أو البعيد .

رابعا : تتسم الأعمال الأدبية في مرحلة الشباب بالعواطف المتدفقة والأحاسيس الرقيقة وبالتشبيهات والاستعارات التي يخلقها الشاب. خلقا في كتاباته الأدبية التي يقوم بابتداعها . ويتجه الشاب نحو تناول الموضوعات التي تتعلق بالجنس الآخر . لقد يتخذ موقفا مشجوبا بالمرأة ، ولكنه قد يتخذ موقفا عدائيا بازائها . بيد أن الجنس ليس الموضوع الوحيد - أو حتى الموضوع الرئيسي الذي يستحوذ على أقلام الأدباء من الشباب ، بل هناك الموضوعات الدينية من جهة ، والموضوعات الوطنية السياسية من جهة أخرى . وهناك أيضا التفكير الفلسفي الذي يطل برأسه من وقت لآخر في كتابات الأدباء الشباب .

خامسا : يعمد الأديب الشاب الى الاعراب واستعراض عضلاته الأدبية فيما يقوم بكتابته من أدب . فهو يحاول استخدام الكلمات الصعبة ، ويتنحى الى العبارات الغامضة ، كما انه يأخذ في تقليد كتاب العصور القديمة وكذا الكتاب المشهورين بالغموض . فهو يعتقد اعتقادا راسخا أن الغموض والصعوبة والاعراب في الكتابة شواهد على العمق والتمكن والتجديد . بيد أن نفس ذلك الشاب الأديب يبدأ في التخلص

من النزعة الاغرابية بعد وقت يقصر أو يطول ، ويأخذ في التخفف من غلوائه متجنباً استخدام الألفاظ الغامضة أو الصعبة أو غير المستعملة ، كما يبدأ في هجران الأساليب الملتوية التي يعثر بها الغموض والابهام ، ويأخذ في التبسيط والتزام الوضوح فيما يكتبه من شعر أو نثر .

ولعلنا نستعرض فيما بعد الظروف أو الشروط التي تسمح للشباب بالنمو والنضج الأدبي أو قل ما يجب مراعاته في التعامل مع الأديب الشاب حتى يشتد عوده وتقوى بنيته الأدبية . وتكتفى بذكر بعض تلك الشروط على النحو التالي :

أولاً : ان الأديب الشاب بحاجة الى الاعتراف به والى الأخذ بيده وتشجيعه على مداومة الكتابة الأدبية والتعبير عن ذاتيته . فالواقع أن اللامبالاة تقتل موهبة الشاب الأدبية . ولكن لا نغنى بتشجيع الأديب الشاب فمقلقه أو اعتبار كل ما يكتبه عظيماً لا يأتيه الباطل من يمين أو يسار ، بل يجب تناول أعمال الشاب بنظرة نقدية موضوعية وعملية . ذلك أن تحديد نقاط الضعف من جهة ، وتبصير الشاب بما يجب عليه دراسته من جهة أخرى إنما يعمل على تقدمه في مضمار التعبير الأدبي ، بل ويعمل على التقدم به خطوات كبيرة وكثيرة الى الأمام مما ينتهي به الى النضج الأدبي ، وإخراج مواهبه الأدبية من حيز الكمون الى حيز الواقع .

ثانياً : توفير المناخ الأدبي والامكانيات أمام الشاب لكي يجد المصادر الخبرية الأدبية متوافرة بين يديه . والواقع أن من أكثر الصعوبات اعتراضاً لطريق النمو الأدبي نقص المراجع وعدم توافر الكتب والمصادر المعرفية المتباينة أمام الأديب الشاب .

ثالثاً : توفير فرص التدريب الأدبي أمام الشاب تحت إرشاد وتوجيه فني مكين . فالواقع أن مدرس اللغة العربية المخلص والمتمكن يمكن أن يخلق من الشباب أدباء مبرزين . بيد أن الواقع أن التدريب على التعبير الأدبي ليس من السهولة بمكان . فلنكم ثبط مدرس اللغة العربية مواهب أدبية كانت تطل برأسها فيما يكتبه طلبة الثانوى من موضوعات تعبير . ولكم استطاع بعض آخر من مدرسي اللغة العربية توفير الفرص أمام طلبتهم للتعبير عن ذواتهم أدبياً ، وقد وفروا لهم التدريب السليم للنمو الأدبي في مجال الابداع الأدبي كتابة وخطابة . بيد أن مدرس اللغة العربية ليس وحده المسئول عن تدريب طلبته عن التعبير الأدبي . فلقد تقول ان المدرسين بعامة ومدرسي الآداب بخاصة مسئولون الى جانب مدرسي اللغة العربية عن نمو تلاميذهم في مضمار التعبير الأدبي .

رابعاً : لا شك أن وسائل النشر مهمة أهمية قصوى لبزوغ مواهب الشباب الأدبية . ونحن لا نعني مجرد توفير مجالات للنشر أمام الشباب ، بل نقصد أن يحصل الشاب الأديب على مكافآت مالية عما ينتجه . ونأسف إذا نقرر أن مجالات النشر تكاد تكون موصلة أمام معظم الشباب . وحتى إذا توافرت بعض تلك المنافذ ، فإنها لا تعود عليهم بالكسب على الإطلاق . ونأسف إذا نقرر أيضاً أنه حتى بالنسبة لكثير من الكهول والشيوخ الأدباء ، فإن ما يقومون بنشره على صفحات الصحف والمجلات يكون بالمجان ، ولا تكون مكافأتهم سوى نشر أسمهم بجوار عملهم الأدبي . ونأسف أيضاً إذا نقرر أن الكثير من الشباب الأدباء يترددون على دور النشر بما تم لهم الانتاج وقد تكلفوا كتابته على الآلة الكاتبة ، ولكنهم يجدون دور النشر صادة عنهم ، إذ يقابلهم الناشرون باستخفاف ، ولا يوافقون على نشر الأعمال الأدبية التي يقدمونها اليهم والتي بذلوا فيها الجهد الجليل ، وقضوا فيها الوقت الطويل . ولقد يكون بعض تلك الأعمال الأدبية جيداً أو جيداً جداً ، ولكن الناشر يريد صاحب الاسم الذائع ، ولا يخاطر بتكلفة كتاب لا يضمن توزيعه وسد ما أنفقه عليه من مال وجهد ودعاية .

خامساً : وأخيراً فإن الشباب بحاجة الى توفير فرص إقامة العلاقات الاجتماعية بالأدباء الآخرين من شباب الدول الأخرى عن طريق البعثات والتبادل الثقافي . فهذا مما يعمل على تعزيز خبراته الأدبية .

الأديب في الكهولة :

تعتبر مرحلة الكهولة في حياة الأديب المرحلة الخصبة والعريقة في حياته الأدبية . فهي بحق مرحلة النضج والحصاد . ففيها يقدم الأديب جماع خبراته وأحسن أعماله الأدبية وأعمقها وأطولها . ذلك أن هذه المرحلة تمتاز بالتؤدة والرزانة والنفس الطويل والافادة من الخبرات السابقة والتخطيط المستثنى واحصابة الهدف وتحقيق الذات والنظرة الموضوعية الى الأشياء مع مسحة فلسفية تصبح الأعمال الأدبية في هذه المرحلة . ولعلنا نستعرض فيما يلي أهم السمات التي يتسم بها ما ينتجه الأديب في هذه المرحلة على النحو التالي :

أولاً - : يتسم عمل الأديب في هذه المرحلة بالالتقان :

فالأديب الكهل لا يكتفى بأن ينتج أدباً ، بل هو يتحرى الدقة فيما يقوم بانتاجه من أدب . فهو يدأب على مراجعة ما يقوم بانتاجه مصححاً

ومعدلا ومزيذا وحاذفا . وهو قبل أن يخط كلمة واحدة في عمله يقوم بعملية تأمل واستشراف لما سوف ينتجه . فهو حذر قبل الانتاج ، وفي أثناء الانتاج وبعد الانتهاء من الانتاج .

ثانيا : يكون الأديب الكهل صابرا على تلقي النقد الذي يوجه الآخرون اليه :

فهو لا يتبرم بما يوجه اليه من استهجان أو من تجريح ، بل لا يصيح السمع الى ما يجده غير صادر عن موضوعية من النقد بل صادرا عن عوامل نفسية كالغيرة أو الحقد أو النقد والتجريح للنقد والتجريح فحسب . ولكنه في الوقت نفسه يتناول النقد الايجابي الموضوعي بعين الاعتبار ، بل وبالشكر . وهو في ذلك يفيد من خبراته السابقة ومما سبق له تحصيله من معرفة بأصول العمل الأدبي . وعندما يجد الأديب الكهل أن خصمه عنيد ومغالط ولكن عناده ومغالطته يهددانه في الصميم ، فإنه ينبرى لنقاده العنيدين المغالطين مفندا أباطيلهم ومزاعمهم بالحجج الدامغة . وهو يجد أن من ضمن أعماله الأدبية تلك الخصومات الأدبية التي يتسلح في أثناءها بأسلحة البيان . ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا ان مساجلات طه حسين والعقاد والرافعي كانت من أهم المنجزات الأدبية التي أعطت الأدب لعهدهم حيوية ونشاطا رائعا .

ثالثا : التعبير عن فلسفة الأديب في الحياة :

فالأديب في الكهولة يكون قد كون لنفسه فلسفة في الحياة قد تحددت معالمها واتضحت قسماؤها بجلاء . وتظهر تلك الفلسفة في ثنايا كتابات الأديب ، أو فيما يعلنه صراحة فيما يكتبه من مقالات . صحيح أن الأديب في مرحلة الشباب يكون قد بدأ في تكوين فلسفة له في الحياة ، ولكن مما لا شك فيه أن فلسفة الأديب في شبابه لا تكون متبلورة وواضحة ، ولكن تلك الفلسفة في مرحلة الكهولة تكون قد اتخذت لنفسها وضعا ثابتا ، ولا يزيد الأديب عليها بعد ذلك سوى بعض التروش أو التعديلات الطفيفة التي لا ترتبط بالجوهر بحال .

رابعا : الالتزام بإيقاع شخصي خاص في الانتاج الأدبي :

فالأديب في هذه المرحلة يكون قد اكتسب مجموعة من العادات الراسخة التي تتعلق بانتاجه الأدبي . فهو ينتج قدرا شبه ثابت خلال

فترات معينة • خذ مثالا لذلك أن ينتج الشاعر ديوانا واحدا كل عام ،
أو أن يكتب العصاص قصتين طويلتين كل عام • ولا يعنى هذا أن العمل
الأدبى يستحيل الى روتين ثابت ، بل يعنى أن قدرة الأديب الانتاجية
تتحدد بشكل دقيق • فإذا أنت وضعت رسما بيانيا لما أنتجه أحد الأدباء
النهول فيما بين الثلاثين والستين من العمر ، فانك ستلاحظ
الانتظام واللبات النسبى فى انتاجه • انه يختلف عن ذات نفسه وقت
الشباب عندما كان يكتب على العمل لفترات معينة ، ثم ما يفتأ أن
ينسحب أو ينزوى أو يشيح عن مواصلة الانتاج لفترة تقصر أو تطول •

خامسا : الفصل فيما بين التأليف والنشر :

فالأديب الخلقى بالاعتبار هو الذى يتسم فى هذه المرحلة من عمره
بالفصل فيما بين الانتاج الأدبى وفيما بين ما ينشر له • فكم من أدباء
أنتجوا شعرا أو نثرا خلال كهولتهم ولم يتسن له أن يرى النور ؟ ولقد
يقوم الأديب الكهل بالتأليف على أمل أن يقوم الناس من بعده بنشر
ما أبدعه من ادب • وإذا أنت اطلعت على سير الأدباء ، فانك ستجد نماذج
منهم نالوا الشهرة بعد أن فارقوا الحياة • فهم لم يحظوا فى حياتهم
بنشر أهم وأروع ما ألفوه • ولكن بعد وفاتهم وجثوا من يتناول ذلك
الانتاج وتقديمه الى المطبعة ونشره • ويرتبط بهذه النقطة نقطة أخرى
هى أن الأديب فى الكهولة لا يهتم ذبوع الصيت أو الكسب المادى ، بل
يهمه أكثر من أى شئ آخر أن ينتج ما يعمل فى نفسه من صور
أدبية •

ويحسن بنا أن نعرض فيما يلى للظروف أو الشروط أو الأحوال
التي اذا ما توافرت للأديب فى مرحلة الكهولة ، فإن أدبه يأتى رائعا
وجميلا وعلى جانب كبير من القيمة •

اولا : أن يجد الأديب فى كهولته وقت الفراغ الكافى الذى يستطيع
أن ينأمل خلاله • ذلك أن الأديب الكهل يكون بحاجة الى وقت يخلو فيه
الى نفسه بغير أن يكون خاضعا للمؤثرات التى تعمل على تشتيت ذهنه
أو التى تعمل على انسحاب وجدانه وتوزيعه على مجالات كثيرة متباينة •
على أن بعض الأدباء يجدون الفرصة الكافية للتأمل وسط الضجيج أو فى
الزحام أو وهم جلوس على المقامى • ولكن مما لا شك فيه أن توفير
الحرية للأديب وعدم انشغال باله بالمسئوليات الاقتصادية والإدارية
من الضروريات التى يجب أن تتوفر فى حياته حتى يتاح له أن يتأمل وأن

يركز ذهنه في المسائل الأدبية التي يقوم بعد ذلك بإخراجها من مكنون نفسه الى سطح الواقع المؤدى .

ثانيا : يجب أن يتوافر للأديب الكهل الحد الأدنى المناسب للحياة المعقولة ، فلا يكون من الفاقة بحيث يمد يده الى الآخرين ، أو بحيث يكون غير قادر على التفكير والتأمل الا في لقمة العيش التي لا يجدها ، أو في الملابس أو المسكن أو مصاريف أبنائه التي لا يجد سبيلا الى احرازها . ولعلنا نزعج أن المكانة الوسطى اقتصاديا واجتماعيا هي أنسب الحالات التي تسمح للأديب الكهل بالانتاج الأدبي . فكمرة المال في يد الأديب ربما تحمله مسئوليات استثمارها . ذلك أن كمرة المال يستتبع مسئوليات أخرى كإشراف عليه والتطلع الى الربح أو الخسارة أو نحو ذلك . ولعلنا لا نخطئ اذا ما زعمنا أن كمرة المال وقلة المال كلاهما ضار بالأديب ومعوق له عن الانتاج الأدبي .

ثالثا : عدم الوقوع في برائن المكيفات أو القمار أو النساء . ذلك أن تلك الأدور الثلاثة كفيلة بالقضاء على قدرة الأديب الأدبية . والواقع أن هناك أدباء قد خضعوا لتلك المواقف الأخلاقية ، فكان نتيجة خضوعهم أن تدهورت مقدراتهم الأدبية أو تلاشت تماما بحيث لم يعودوا من عداد الأدباء بحال . وحتى بالنسبة للأدباء الذين يتحدثون عن الخمر أو عن النساء في أشعارهم ، فإنهم لا يكونون منكبين على معاقرة الخمر أو على الاتصال الجنسي . فلو أنهم كانوا كذلك ، لما كانوا اذن بحاجة الى قرض الشعر لمدح الخمر أو للتشبيب بالنساء .

رابعا : الحياة الأسرية المستقرة . فالواقع أن توافر الاستقرار العائلي من أهم الشروط التي يجب أن تتوافر للأديب في الكهولة حتى ينسنى له القراءة والكتابة بانتظام واستمرار . ونحن لا نعنى بالاستقرار الأسري الخلو من المنازعات بين الأديب وزوجته فحسب ، بل نعنى بالإضافة الى هذا تفهم الزوجة لرسالة زوجها الأديب واهتمامها بعمله الأدبي ، وتشجيعها له بكافة الوسائل ، وتوفير المناخ المناسب له للقراءة والكتابة . والواقع أن بعضا من زوجات الأدباء يلعبن في إقامة العلاقات مكثرات من الزيارات ، وبالتالي استئقبال الزوار كل يوم بالبيت مما يشتت انتباه الزوج الأديب ويحرمه من مواصلة تعاملاته الأدبية ، وبالتالي فإن تلك الحال تحرمه من الانتاج الأدبي . والواقع أن بعض الأدباء يفضلون حياة العزوبة على الحياة الزوجية حتى لا يتورطوا في المسئوليات التي تعوقهم عن مواصلة مشوارهم الأدبي ، وحتى يتسنى لهم الاستمرار في انتاج ما يصبون اليه من شعر أو نثر .

خامسا : اعتراف بعض الثقافات بقيمة ما ينتجه الأديب الكهل :
فالواقع أن الانسان بعامة ، والأديب بخاصة في حاجة الى أن يحس بأن عمله الأدبي له وزنه وقيمته ، وحتى عندما يكون الأديب في كهولته مؤمنا بما أنتجه من أدبه ، فانه يكون في حاجة الى من يدعم هذا الاحساس . ولكن الأديب لا يريد أى اعتراف أيا كان بل يشترط أن يكون الاعتراف صادرا عن بعض الثقافات الذين يثق في صدق كلامهم وحسن تقديرهم لكتابته . ولقد يكتفى الأديب الكهل باعتراف واحد من كبار الأدباء بحيث يغنيه مثل ذلك الاعتراف عن مواصلة البحث عن يعترفون بقيمة أدبه . بل لقد يعمل مثل ذلك الاعتراف من جانب الأديب الكبير بأدبه على عدم الاكتراث باللامبالاة التي قد يقابل بها إنتاجه من بعض النقاد ، والاعضاء عن النقد الجسارح الذي ربما يوجهوه الى بعض أعماله . فهو بعد اعتراف الأديب الكبير بعمله يمتلئ ثقة بنفسه بحيث لا يكون في حاجة الى من يستمر في دعم ايمانه بنفسه وثقته في قيمة إنتاجه الأدبي .

نظرية التفاعل التجري

تراكم التجربات وتراكبها :

هذه النظرية التي نحن بصددنا تنظر الى التجربات كما ينظر الكيميائي الى العناصر التي تتفاعل بعضها مع بعض . فالتفاعل الذي يقع بين العناصر أو بين المركبات ينشأ عنه مركبات جديدة تتباين في خصائصها عن خصائص العناصر التي تم التفاعل فيما بينها ، أو تختلف عن المركبات التي نشأ بينها التفاعل الكيميائي . فالتجربات التي يتلفاها المرء من الخارج لا تظل على حالها كما تلقاها ، بل تنشأ فيما بينها علاقات . على أن العلاقات التي تنشأ فيما بين التجربات ليست علاقات بسيطة ، بل هي علاقات مركبة ، وذلك لأن الناتج عن تلك التفاعلات يكون على جانب كبير من التعقد والدقة . فنحن لا نستبقى ما نتلقاه من تجربات على النحو الذي استقبلناه عليه ، بل تجري فيما بينها علاقات دقيقة للغاية .

على أن هناك تفاوتاً فيما بين التفاعلات التجريبية بعضها وبعض . فبعض تفاعلات أكثر تركيباً وتعقداً ودقة من تفاعلات تجريبية أخرى . والواقع أن هناك تفاعلات تجريبية تتم ، ولكنها لا تذهب بملامح أو بخصائص أو صفات أو مواصفات التجربات التي تم التفاعل فيما بينها . فهي من جهة تكون قد تفاعلت بحيث يتم فيما بينها علاقات تفاعلية ، وهي من جهة أخرى تظل محتفظة بآئيتها وقوامها وجوهريتها . خذ مثلاً لذلك تحصيلاك لبعض الوقائع التاريخية أو لبعض الحقائق العلمية . إن تلك الأحداث التاريخية أو هذه الحقائق العلمية تظل على حالها بالذهن من جهة ، كما أنها تتفاعل فيما بينها وبين خبرات أخرى من جهة أخرى لكي ينشأ عن مثل ذلك التفاعل قوامات تجريبية جديدة أكثر تعقداً وتركيباً .

ومهما يكن من شيء ، فنحن نخزن الخبرات التي نتلقاها من خارجنا • على أننا في اختزاننا لتلك الخبرات نكون على استعداد لاختزانها • فثمة إذن موهبة أو قدرة شخصية تتعلق بعملية التخزين ذاتها • فلسنا جميعا على أننا في اختزاننا لتلك الخبرات نكون على استعداد لاختزانها • فثمة أكبر من القدرة التي حازها آخرون • وثمة أيضا قدرات تخزينية كثيرة ومتباينة لدى الشخص الواحد ، وليست هناك قدرة تخزينية واحدة • فثمة شخص يكون لديه قدرة تخزينية تاريخية أقوى من قدرته التخزينية العلمية ، وبعض الناس لديهم قدرة تخزينية تتعلق بالأشياء المجردة أقوى من قدرتهم التخزينية الخاصة بالعمليات المؤداة • وهكذا دواليك نجد أن الأشخاص يتباينون بفروق فردية كثيرة ومتنوعة فيما يتعلق بقدراتهم على التخزين الخبري • ولعلنا نعزو هذا التباين في قدرات التخزين الخبري إلى أسباب متعددة لعلنا نوجزها فيما يلي :

أولا : الوراثة والاستعدادات الفطرية التي جبل عليها المرء : فانت قد تكون ورثت عن أحد والديك أو عن أحد أجدادك القريبين أو البعيدين قدرة معينة على التخزين الخبري لا يكون لك فضل في الحصول عليها ، ولكن قد يكون لك الفضل في الحفاظ عليها واستثمارها • فأنت لا تستطيع أن تخلق في نفسك قدرة تخزينية خبرية لم توهبها ، ولكنك تستطيع استثمار ما وهبته ، كما تستطيع أن تهمل ما جيلت عليه فيذبل ويموت أو لا يسمح له بالزوغ على سطح واقع حياتك اليومية •

ثانيا : الخبرات الإيجابية التي يتلقاها المرء من البيئة المحيطة به : ولنعني بالخبرات الإيجابية تلك الخبرات التي تدفع بك إلى عمل شيء أو إلى ممارسة إحدى العمليات • فالتلميذ الذي يتعلم القراءة بالمدرسة يكون بذلك قد حصل على خبرة إيجابية • والخبرة الإيجابية إما أن نتلقاها اراديا وعن قصد ، وإما أن نتلقاها عفويا وعن غير قصد • فالبيئة الأسرية الجيدة تقدم خبرات إيجابية كثيرة لم يقصد الوالدان إلى تقديمها إلى أبنائهم ، ولكنهم عن غير قصد واصطناع يأخذونها أو يتشربونها أخذا وتشربا بشكل مباشر • والبيئة التي يتلقى المرء عنها خبراته الإيجابية قد تكون بيئة اجتماعية من صنع الإنسان كما أنها قد تكون بيئة طبيعية لم يقصد الإنسان إلى صنعها أو وضع لمساته عليها • فالشاعر الذي يتلقى ألهاماته الشعرية في عمق البحر أو من منظر شروق أو غروب الشمس أو من الجبال التي لم تمسسها يد بشرية بالتعديل أو بالتشويه ، إنما يكون قد تلقى خبراته الشعرية من تلك البيئة الطبيعية بالإضافة إلى ما يكون قد

اكتسبه من خبرات من البيئة الاجتماعية من حوله ومنذ نشأته الأولى
في مرحلة الطفولة الباكرة حتى لحظة وجوده وما بلغه من عمر .

ثالثا : الخبرات السلبية التي يتلقاها المرء من البيئة المحيطة به :
فكما أن هناك خبرات مواتية ، كما أن هناك خبرات معاكسة ومناهضة ،
وهي تلك الخبرات التي تعمل على تعطيل تلقى الخبرات أو التي تعمل على
إضعاف الخبرات التي سبق للمرء تحصيلها أو العمل على ملاحشة تأثيرها
أو على بطلان مفعولها . فالمدرس الذي يضرب التلاميذ لأنهم لا يحفظون
قطعة من الشعر ، أو لأنهم يعجزون عن حل إحدى المسائل الحسابية ،
إنما يكون بذلك قد اكتسبهم خبرة معاكسة سلبية ، مؤداها العجز عن
تلقى الخبرات التي تتعلق بالشعر أو بحل المسائل الحسابية . فعلى
أولئك التلاميذ الذين أوقع عليهم الضرب لا يقبلون على الشعر ، أو على
حل المسائل الحسابية . أنهم يكونون قد اكتسبوا خبرة سلبية تحول
بينهم وبين حب اللغة العربية أو حب الرياضيات بعام . ومن ثم فإنهم
يتوقفون عن تلقى تلك النوعيات من الخبرة بل إن تلك الخبرات السلبية قد
تعمل على إضعاف ما سبق لهم تلقيه من خبرات لغوية أو رياضية .

**رابعا : الأحداث التي تقع للمرء مشكلة فقط تحول أو ارتكاز في
حياته :** فتحة بعض الأحداث الخطيرة أو المهمة جدا تقع للمرء لا يضيغ
أثرها ، ولا ينفد مفعولها ، بل تظل معتملة في حياته ومشكلة للملامح
شخصية ، ومؤثرة في اتجاهات حياته . من ذلك مثلا النجاح في إحدى
الشهادات العامة يتفوق أو الفشل في الحصول على المجموع الذي يؤهل
للاتحاق بكلية معينة من كليات الجامعة ، أو وفاة أحد الأقرباء الحميمين
أو الحصول على جائزة أو على تقدير من الدولة أو من إحدى الشخصيات
المهمة . المهم أن تلك الأحداث قد تؤثر بالإيجاب أو قد تؤثر بالسلب في
تلقى الخبرات . فبالنسبة للخبرات المشجعة فإنها تعمل على تشجيع
تلقى الخبرات بعام ، أو على تلقى خبرات معينة بخاصة ، وعلى العكس
فإن الخبرات السلبية تعمل على العجز عن تلقى الخبرات بعام أو العجز
عن تلقى خبرات معينة بخاصة .

**خامسا : الحالة الصحية العامة ومستوى الحيوية التي يتمتع بها
الفرد :** فلا شك أن المستوى الصحي يتدخل على نحو أو آخر في مدى
قدرة المرء على التخزين التجريبي . ففي الشيخوخة مثلا تكون قابلية المرء
على التخزين التجريبي ضعيفة . أنه يكون في حالة تذكر أو استرجاع
للخبرات القديمة ، ولا يكون مستعدا لتخزين خبرات جديدة إلا في حدود

ضيقة للغاية • وما يقال عن الشيخوخة ، ينسحب بنفس القدر من الصدق بازاء بعض الأمراض الجسمية والعقلية والنفسية والعصبية التي قد تصيب المرء •

والواقع أننا نتلقى خبراتنا الجديدة في ضوء ما سبق لنا أن تلقيناه من خبرات • فثمة ما يمكن أن نسميه بالسلم الخبري • فأنتم لا تستطيع أن تتعلم الضرب الا اذا كنت قد تعلمت الجمع والطرح ، ولا تستطيع أن تتعلم الجبر الا اذا كنت قد تعلمت الحساب ، ولا تستطيع أن تتعلم خبرة ما الا اذا كنت قد اكتسبت الخبرات السابقة عليها في السلم الخبري المتعلق بتلك الخبرة • فلا بد اذن من الصعود على درجات السلم الخبري المتعلق بنوع معين من الخبرات درجة بعد أخرى بغير قفز أو اقبال لاحدى درجات ذلك السلم •

فالتراكم الخبري اذن ليس تراكماً عشوائياً ، بل هو تراكم منظم ، ووفق أصول يجب مراعاتها في التحصيل الخبري • ومعنى هذا أن القفز واهمال احدى درجات السلم الخبري يضيع على المرء الجهد الذى سبق أن بذله في التحصيل الخبري ، ويكون التراكم الخبري عندئذ تراكماً لا يقبل التفاعل فيما بين الخبرات المحصلة • انه يكون تراكماً عشوائياً لا يقبل التوظيف ، ولا يستحيل الى علاقات خبرية ذات فاعلية في حياة المرء •

ولقد نقول ان ما يفرق مثقفاً عن مثقف آخر انما يتضح في ضوء مدى قدرة المرء على اقامة علاقات فيما بين الخبرات التى سبق له تحصيلها ، ثم بين خبراته القديمة وخبراته الجديدة التى تم له اكتسابها حديثاً • وأكثر من هذا اقامة علاقات فيما بين خبراته التى تم له كسبها وبين ما يقبل على اكتسابه من خبرات ، فينتقى ما يناسبه ، ويعزف عما لا يناسب ما سبق له اكتسابه من خبرات • فالشخص الذى يكتسب خبرات جديدة ليس لها صلة من قريب أو من بعيد بخبراته السابقة ، فإن جهوده في التحصيل الخبري تضيع هباء • فلا بد اذن من الموازنة بين ما سبق تحصيله من خبرات وبين الخبرات الجديدة حتى يتسنى تحقيق التراكم والتراكب الخبرين •

الخبرات المتساوقة :

هناك كما قلنا خبرات ايجابية من جهة ، وخبرات سلبية من جهة أخرى • والخبرات الايجابية تؤيد بعضها بعضاً ، فهي اذن تتساوق فيما بينها • أما الخبرات السلبية فأنها تتنافر بعضها مع بعض وتقاوم بعضها

بعضاً ، فهي اذن خبرات متصارعة • وعلينا أن نعرض فيما يلي للخبرات المتساوقة ، فتجد أنها تصنف وفق التصنيفات الآتية :

أولاً : الخبرات المتراكبة : من أمثلتها تلك الخبرات المتعلقة بالجمع والطرح والضرب والقسمة في الحساب • فكل خبرة حسابية من تلك الخبرات تتراكم فيها بينها ، بحيث يكون التراكم كسلم يصعد المرء على درجاته درجة فدرجة • والتساوق هنا لا يتأتى الا اذا رتبنا الخبرات وفق السلم الذي جعل لها • فإذا ما قام المدرس بتعليم القسمة مثلاً قبل الجمع ، فإن الخبرات الحسابية لا تكون عندئذ متساوقة ، فلا يده من الالتزام بالترتيب التساوقي فيأتي الجمع ثم الطرح ثم الضرب ثم القسمة •

ثانياً : الخبرات المتزامنة : وهي الخبرات التي يتم اكتسابها في وقت واحد • من أمثلة تلك الخبرات التي تكتسبها العين اليسرى مع العين اليمنى ، أو تلك الخبرات التي تكتسبها اليد اليسرى مع اليد اليمنى ، أو الخبرات التي تكتسبها الرجل اليسرى مع خبرات الرجل اليمنى • ومن الخبرات المتزامنة أيضاً الخبرات التي تتصل بالمعنى والخبرات التي تتصل بالقراءة ذاتها في تعلم القراءة • فعندما يقوم المعلم بتعليم القراءة للتلميذ ، فإنه لا يقتصر في تعليمه على كسبه القدرة على فك الرموز المقروءة ، بل هو يقوم بتقديم نوعين متزامنين من الخبرات ، هي خبرات فك الرموز المقروءة من جهة ، والوقوف على المعاني التي تتضمنها الكلمات المقروءة من جهة أخرى •

ثالثاً : الخبرات المترابطة : فثمة ما يسمى بالترابط أو تداعي الأفكار • فالفكرة تستدعي فكرة أخرى ترتبط بها من قريب أو من بعيد • والواقع أن تداعي المعاني في أصله يعتمد على ما سبق للمرء معرفته أو الوقوف عليه من الأفكار • ولقد اعتقد فيثاغورس ومن بعده أفلاطون أن المعرفة الانسانية الحقيقية بالاعتبار هي تلك المعرفة التي تعتمد على تداعي الأفكار أو تذكرها بالمعنى الأفلاطوني • فالعلم في رأيه تذكر والجهل نسيان • ذلك أنه وفقاً للنظرية الأفلاطونية في المعرفة ، فإن الانسان كان في أصله حائزاً على المعرفة الالهية ، ولكنه نسي تلك المعرفة عندما أخطأ ضد الآلهة • والمثل الأعلى للمعرفة هو المعرفة الرياضية • فمعرفة الرياضة لا تعتمد على التلقين ، بل تعتمد على تداعي الأفكار وعلى إقامة العلاقات • فهي معرفة تنبعث من خيلة المرء ولا تعتمد على التحصيل الخارجي من الوقائع الموضوعية • بيد أن علماء التربية يعتقدون حالياً أن الخبرات التي تقدم الى الناشئة يجب أن تكون معتمدة على السلم الخبيري الذي يستدعي بعضه بعضاً • فكل درجة من درجات السلم الخبيري يجب أن تستدعي

الدرجة التالية • ومعنى هذا أن الطفل يعلم نفسه بنفسه إذا ما وفرت أمامه أسباب ووسائل وخامات التعلم • فهو سوف يكتشف ذلك السلم الجبرى بنفسه ، أو بتعبير أدق فإنه سوف يخلق ذلك السلم الجبرى خلقا ، وينظم خبراته بطريقته الذاتية وبالاعتماد على نفسه بنفسه . فالمعلم لا يكون إذن ملقنا للخبرات ، بل يكون مساعدا للطفل ومذكرا للصعاب التى تكتنف طريقه وسادا لما ينقصه من أدوات تعليمية •

رابعاً : الخبرات المكملة أو المشجعة أو المثبتة للخبرات السابقة :

فالشاعر الذى يلقى استحسانا بازاء ما أنتجه من شعر يجد نفسه بحاجة الى دعم ثقته بنفسه ، أو دعم الخبرة الموازية والمشجعة التى تلقاها من أول شخص استحسن شعره وأثنى عليه • فهو عندما يتلقى استحسانات جديدة من أشخاص آخرين لهم وزنه ، فإن الاستحسان الجديد - وهو هنا بمثابة الخبرة المكملة أو المشجعة أو المثبتة - يعمل بلا شك على تثبيت أركان الاستحسان الأول • وبذا فإن ذلك الشاعر يكتسب ثقة بالنفس ، ويكون للخبرة الجديدة الفضل فى تثبيت وتدعيم الخبرة القديمة • وكل نفس الشئ بازاء الطبيب الذى يقوم بتجربة عقار جديد فى علاج مرض معين ، فنال مريضه الشفاء • ان ذلك الطبيب عندما يعاود استخدام نفس العقار بازاء مريض آخر بنفس المرض ، ويجد أن النتيجة مشجعة وقد أبلى المريض الثانى من مرضه ، فإن خبرته الثانية تعمل على تثبيت خبرته الأولى ، فيطمئن الى نجوع ذلك العقار فى شفاء جميع الحالات المرضية المشابهة • ومن الطبيعى أن كل خبرة تالية مشجعة أو مثبتة أو مدعمة تعمل على تثبيت ايمان ذلك الطبيب بفائدة العقار الذى يستخدمه وبنجوعه فى علاج ذلك المرض •

خامساً : الخبرات الاعتبائية : فتحة نوع من الخبرات يتأتى للمرء

بالمصادفة واعتباطا • فكثير من المكتشفات العلمية قد جاء للانسان من غير قصد وبالمصادفة البحتة • من ذلك مثلاً اختراع ورق النشاف ، واكتشاف كلود برنارد للمصل الواقى من الجبرى وغيره • وكثير من المهارات الاجتماعية تواتى المرء عن طريق المصادفة البحتة ، فيكتشف أنها ناجحة ، فيستمسك بها ، ويعكف على استخدامها والتعامل بها • فلقد يكتشف أحد المدرسين أنه عندما يثبت نظره فى تلاميذه فصله ، فإنهم يهابونه ويخشون بأسه • انه يكتشف بالمصادفة أن لتقرسه قوة خارقة فى تلاميذه ، فيفيد من ذلك الاكتشاف فى جميع المواقف التى يجد نفسه أمام مجموعة من التلاميذ • والواقع أن معظم الزعماء - ان لم يكن جميع الزعماء - قد

اكتشفوا منذ مراهقتهم أو حتى منذ طفولتهم الثانية ، أنهم يستطيعون إخضاع أنسابهم لأوامرهم . ومن المؤكد أن اكتشاف الواحد منهم لتلك القدرة لأول مرة كان عن طريق المصادفة . فما كان منه أن أخذ يجرب تلك القدرة بازاء أنساب آخرين فوجد نفس النتيجة ، وهي القدرة على الإخضاع والسيطرة بغير كثير عناء . فلماذا لا يستمر في ذلك الخط . الزعامي الذي يوصله الى أعلى عليين ، ويجعله من الشخصيات العالمية التي يشار إليها بالبنان ؟

وبعد أن عرضنا لهذه الأنواع الخمسة من التساوق بين الخبرات ، فإن علينا أن نتناول ذلك التساوق في حياة الفنان أو الأديب من حيث أهميته في تفتيق مواهبهما والامتداد بخبرتهما وإبراز مواهبهما في المجالين الفني والأدبي . ولعلنا نلخص تلك الأهمية فيما يلي :

أولا : ان الخبرات المتساوقة تتجمع في حياة الفنان والأديب بحيث تتفاعل بعضها مع بعض فينتج عن مثل ذلك التفاعل خبرات جديدة تدفع بالابداع الفني والأدبي الى الأمام .

ثانيا : ان الخبرات المتساوقة لا تتركز في مجال التحصيل والاكتمال فحسب ، بل تعدى ذلك المجال الى مجال الانتاج والابتكار الفني والأدبي أيضا . فالفنان والأديب يجدان في الانتاج والابداع خبرات متساوقة يستهديان بها . فالعمل الفني والأدبي كيان ، أو قل انه عالم قائم بذاته . فالفنان والأديب يكتشفان في ذلك العالم خبرات متساوقة يكتسبها الفنان والأديب من صميم عملية الانتاج . والواقع أن مثل تلك الخبرات المتساوقة لا ترصد بكتب ، ولا يمكن تحصيلها بواسطة إرشاد مرشد أو بتوجيه معلم ، بل يكتشفها الفنان والأديب اكتشافا ، ويقعان عليها وقوعا ، ويصادفانها كما يصادف العالم في معمله عنصرا أو مركبا جديدا ، أو كما يكتشف المكتشف قارة جديدة أو حيوانا أو نباتا لم يرق أحد من قبل باكتشافه . فالعمل الفني والأدبي مليء في حد ذاته بالخبرات التي لا تقل كما وكيفا عن الخبرات التي يكتشفها المرء من الكتب أو من المجالات الثقافية الموضوعية التي يتهل منها الفنان أو الأديب .

ثالثا : تختلف الخبرات المتساوقة من فنان لآخر ، ومن أديب الى أديب آخر ، بل انها تختلف في حياة الفنان الواحد أو الأديب الواحد باختلاف العمر وباختلاف الظروف التي يمر بها . فلقد تشتت الخبرات المتساوقة تدفقا لدى أحد الفنانين أو لدى أحد الأدباء عنها لدى فنان آخر أو لدى أديب آخر . وكذا فإن تدفق الخبرات المتساوقة قد يشتد في حياة أحد

الفنانين أو في حياة أحد الأدباء في مرحلة عمرية عنها في مرحلة عمرية أخرى . ولكن بوجه عام فإن مرحلتى المراهقة والشباب هما أكثر مراحل العمر غزارة في الخبرات المتساوقة . ولكن قد يشهد بعض الفنانين أو بعض الأدباء عن هذه القاعدة ، فتكون خبرات الطفولة الثانية أو خبرات الكهولة هي المتسمة بالغزارة . والواقع أن من الناس من يتأخرون في النضج بينما يكون النضج لدى أناس آخرين مبكرا . ولكن غالبية الناس - وبضمنهم غالبية الفنانين - والأدباء - يخضعون للقاعدة العامة التي تقول إن مرحلتى المراهقة والشباب هما أكثر المراحل اتساما بغزارة الخبرات وتدققها . ولا شك أن الفروق الفردية حقيقة مقررة لا تقبل المناقشة ، ولا نخضع للتخبط . فبالنسبة للفنانين والأدباء فإننا نجد أن هناك فروقا فردية واسعة المدى من فنان لآخر ، ومن أديب لآخر . ولعل تلك الفروق الفردية التي تبدى في حياة الفنانين والأدباء هي المستولة عن تباينهم الشديد بعضهم عن بعض وجعل كل منهم تسبيح وحده .

الخبرات المتصارعة :

كما أن هناك خبرات متساوقة ، فإن هناك خبرات أخرى على النقيض متصارعة . والخبرات المتصارعة تنقسم بدورها الى فئات متباينة على النحو التالي :

أولا : الخبرات الشعورية في مقابل الخبرات اللاشعورية :
فئة كثير من العناصر المكبوتة في اللاشعور تتعارض تماما مع العناصر الشعورية المكتسبة . فلقد نجد في حياة الشخص الواحد عناصر لا شعورية تنقسم بالكراهية ، بينما يكون عاكفا على تعلم الحب لا شعوريا . ولقد تكون هناك عناصر لا شعورية لدى أحد الأشخاص تتعلق بالرغبة في الانتقام والقهر والتعذيب ، بينما نجد من جهة أخرى أن نفس الشخص مشتمل على عناصر شعورية واعية تتعلق بالرغبة في التسامح والتعاطف والتدليل . ولقد نجد لدى أحد الأشخاص عناصر لا شعورية تتعلق بالرغبات الجنسية المتباينة التي توصف بالتحريم في ضوء القيم والتعاليم التي تعلمها نفس ذلك الشخص واقتنع بها بطريقة واعية وهو في حالة شعورية كاملة .

ثانيا : العواطف الآتية التي تتناقض أو تتعارض بعضها مع بعض :
ذلك أن من طبيعة العواطف الانسانية أنها توجد في نفس الوقت ، بينما لا يكون البادى منها غير نوعية واحدة منها . فالحب والكراهية يوجدان مع بعضهما البعض في نفس الموقف وبإزاء نفس الشيء أو نفس الشخص أو نفس المثل الأعلى ، ولكن لا يبدو من حيث الظاهر سوى عاطفة واحدة

من العاطفتين المتعارضتين . فمن الممكن أن يحب الشخص ويكره شيئاً أو شخصاً أو فكرة واحدة في الوقت نفسه ، ولكن لا يبطو على سطح حياته بتجاه ذلك الشخص أو تلك الفكرة سوى الحب أو سوى الكره . فالحب والكره ، وكل عاطفة وتقيضتها بمثابة وجهين لعملة واحدة . وكما أنك لا ترى في الوقت الواحد إلا وجهاً واحداً من وجهي العملة ، كذا فإن عاطفة واحدة من العاطفتين المتعارضتين تظهر في علاقتك بالأشياء والأشخاص في الوقت الواحد . ولكن كما أن عدم مشاهدتك في الوقت الواحد إلا لوجه واحد من وجهي العملة الواحدة لا يعني عدم تواجد الوجه الآخر منها ، كذا فإن عدم تواجد سوى عاطفة واحدة في الموقف الواحد لا يعني انعدام العاطفة الأخرى من حيانتك الوجدانية . وبالنسبة للأديب أو الفنان فإن تواجد مثل هذا التناقض الوجداني في حياته الوجدانية يمكن أن يبدو في أعماله الأدبية أو في أعماله الفنية . على أن هناك عوامل تؤكد نوعاً من أنواع العاطفة ، وعوامل أخرى تعمل على إضعاف ذلك النوع في حياة الأديب أو الفنان . فأنت قد تجد ظروف واحد من الأدباء أو الفنانين تدفع به إلى التلحف بالحب ، بينما تجد أن ظروفه أخرى مباينة قد تدفع بأديب أو فنان آخر إلى التلحف بالكراهية .

ثالثاً : البراهين المؤيدة والبراهين المفندة بإزاء نفس القضية :
فتمة براهين يمكن حشدتها لاثبات صحة شيء ، وبراهين أخرى يمكن حشدتها بنفس السعة والشدة لتفنيد نفس القضية المقتحة . والواقع أن الإنسان المثقف يستطيع أن يحثر على براهين تؤيد وبراهين أخرى تفند نفس الشيء وخاصة بإزاء القضايا التي تعتمد على البراهين العقلية والاستنتاجات . ولسنا ننكر أن معظم الذين يسوقون البراهين المؤيدة أو البراهين المفندة ، إنما يكونون مسوقين في قرارة أنفسهم ببطانة وجدانية يتلمسون ما يدعونها من براهين . فالمؤمن بالله يبحث عن براهينه التي تثبت وجود الإله ، أما الملحد - فإنه على العكس من هذا - يبحث في حشد البراهين التي تنفي الوجود الإلهي . وليس من شك في أن الإيمان أو الإلحاد سابقان على تلك البراهين التي تؤيد الوجود الإلهي أو البراهين التي تنفي ذلك الوجود . ومعنى هذا أن ما يكتسبه المرء من خبرات تثبت الإيمان وما يكتسبه من خبرات تززع الإيمان إنما يكون لها أثرها وأهميتها فيما يتلمسه المرء من براهين يثبت اتجاهها ويدحض اتجاهها آخر .

رابعاً : خبرات النجاح وخبرات الفشل بإزاء الموضوع الواحد :
فالواحد من المثقفين في أي مجال من مجالات الثقافة يحس في نفسه - أساسين متناقضين أو متعارضين . فهو يحس بالثقة بالنفس ثقافياً من

جهة ، بينما يحس بضعفه أو بسطحية ما يعرفه من جهة أخرى . ولكن هناك ما يحمل المتقف على الزهو بنفسه من جهة وعلى احتقار نفسه من الجهة المتقابلة . وهناك صراع فى نطاق الشخص الواحد بين هذين النوعين من الشعور . ومن الطبيعى أن ينتصر جانب من هذين الجانبين فى وقت ما ، بينما قد ينتصر الجانب الآخر فى وقت آخر . وليس من المستغرب إذن أن تجد أعظم العلماء أو الفلاسفة شأنا وقد أخذ يعانون من احساس بالوهن النفسى أو قل باحتقار للذات ، بينما يستعيد ثقته بنفسه فى وقت آخر الى درجة تقترب من جنون العظمة . ويتأتى هذان الاحساسان المتناقضان عن خبرات النجاح وخبرات الفشل بازاء المجال الواحد وعن تصارعهما بعضهما مع بعض فى دخيلة المرء .

خامسا : الصراع بين تقدير الناس للمرء وبين تقدير المرء لنفسه :
فلقد تتباين نظرة الناس من حول الشخص اليه عن نظرته هو الى نفسه . فلقد يكون تقدير الناس للمرء فى ضوء ما يحوزه من ثروة ، بينما يكون تقدير المرء لنفسه فى ضوء ما يحوزه من علم أو ثقافة . بيد أن الشخص نفسه لا يكتفى بتقديره لنفسه اذا كان عالما أو فيلسوفا أو مثقفا ، بل ان تقديرات الناس له تنعكس عليه بشكل أو بآخر . فبينما هو يرى قيمة نفسه من خلال تقديره هو لنفسه ، فانه من جهة أخرى يقدر ذاته فى ضوء تقدير الناس له . فثمة إذن صراع بين هذين النوعين من التقييم فى دخيلة المرء . فهل يرجع تقديره لنفسه ، أم يرجع تقدير الناس له ؟ لقد تمر عليه لحظات يعتمد خلالها فى تقييم نفسه على تقييم الآخرين له فيبتئس ويحس بأنه لا يساوى شروى نقيير . ولكنه ربما يفتيق الى نفسه بعد ذلك ويعتمد فى تقييم نفسه على تقييمه الذاتى ، فيمتلئ ثقة بالنفس وتعود اليه معنويته المرتفعة .

والواقع أن الخبرات المتصارعة فى دخيلة المرء تتخذ لها منافذ متباينة فى سلوك وحياة المرء لعلنا نلخصها فيما يلى :

أولا : حركات الشخص وهيئته العامة : فانت اذا ما دقت النظر فى الشخصية التى تخيم عليها الحياة القلقة بسبب احتدام التصارع بين الخبرات ، فانك سوف تلاحظ ما يمكن أن نسميه بعدم الاستقرار الحركى . فثمة قلق داخلى ينبج عن المعركة المحتلعة بين الخبرات المتناقضة أو المتعارضة ، يترجم فى هيئة حركات غير متآزرة أو فى هيئة قلق حركى وعدم استقرار فى المكان . والواقع أن كثيرا من الأدباء ومن الفنانين يتعرضون لثل ذلك القلق الحركى ، فتجد الواحد منهم غير مستقر حركيا .

فهو اما يخرج من حجرته هائما في شقته أو خارج بيته ، أو تجده يحرك يديه في عصبية وهو يتحدث اليك ، أو تجده في مشيته يسرع الخطى كأنه يرغب في الهروب من المكان الذي يسوم به بأقدامه .

ثانيا : الصوت القلق والجمل للتداخلة أو غير المكتملة : فالخبرات المتصارعة بدخيلة المرء يمكن أن تتبدى في الكلام سواء من حيث الكلمات أو الجمل المستخدمة ، ثم من حيث نبرات الصوت وطبقاته المستخدمة ، أم من حيث المعاني التي يتناولها الشخص بالتعبير عنها بكلامه . والواقع أن بعض الأدباء والفنانين يتعرضون لذلك التقليل الكلامي ، فتجد أن ما يعبرون عنه في الأحاديث الإذاعية وكأنه يتعارك بعضه مع بعض ، حتى ليكاد الواحد منهم يقول الشيء ونقيضه ، لولا تحيزات بسيطة تحميهم أو تكاد تحميهم من الوقوع في التناقض الكلامي . ولقد تجد الأديب أو الفنان في كلامه يتدفق في الكلام أو يعجز عن الإبانة في بعض المواقف مما يشير الى أن صراعا يقع في ذهنه يحول بينه وبين التعبير . ولقد يحاول الأديب أو الفنان تغطية ذلك الصراع بين المتناقضات في دخيلته ، وذلك باستخدام اللوازم الكلامية كأن يقول « مثلا » أو « خذ بالك » أو غير ذلك من لوازم كلامية ، وقد يستعين الأديب أو الفنان باللوازم الحركية فيهبز أحد كتفيه أو يمسح شفتيه أو يحك أنفه أو يرفع أحد حاجبيه أو نحو ذلك من لوازم حركية يحاول أن يغطي به ما يعتل بدخيلته من صراع خبرى .

ثالثا : العلاقات الاجتماعية المتناقضة : فتجد أن الشخص الذي يحتدم بدخيلته الصراع الخبرى وقد وقع في التناقض الوجداني بأزاء من يحيط به من أشخاص . فهو في وقت ما يبدي الحب والوداد لزوجته وأبنائه ، وفي وقت آخر بعد لحظات من الانسجام والحب والوداد يقلب لهم ظهر المجن ويوجههم بقارص الكلمات أو حتى بالضرب والتفريع والتوبيخ . وانك لتجد مثل ذلك الشخص يقبل في وقت على الناس بقلب مفتوح ، بينما ينسحب أو حتى يهرب من الناس . والواقع أن كثيرا من الفنانين والأدباء يتعرضون لمثل هذا التناقض الوجداني الاجتماعي . فتجد الواحد منهم يقبل أشد الأقبال على الناس من حوله ، ولكنه ما يفتأ ينسحب عنهم اما بعد سوء تقاهم شديد ، واما يلامبالاة عجيبة وكأنه لا يحبهم ولا يكرههم . فالخبرات المتصارعة في أعماق النفس هي المسئولية في نهاية المطاف عن تناقض العلاقات الاجتماعية في حياة الفنان والأديب .

المحصلات الخبرية :

ينجم عن تفاعل الخبرات المتوakبة والخبرات المتصارعة ناتج معين هو المحصلة الخبرية . وحيث أن هناك مجالات خبرية متعددة ، فإن هناك بالتالي محصلات خبرية متعددة . فنوعية المحصلة الخبرية تتحدد معالمها في ضوء المجال الخبري الذي تنخرط به . فلقد نقول أن لديك محصلة خبرية معرفية ، ومحصلة خبرية وجدانية ، ومحصلة خبرية اجتماعية ، ومحصلة خبرية اقتصادية ... الخ . ولقد نتناول المحصلات الخبرية من زاوية المجال فنقول أن هناك محصلة خبرية أسرية ، ومحصلة خبرية مدرسية ، ومحصلة خبرية عملية ، ومحصلة خبرية سياسية ، ومحصلة خبرية دينية ... الخ . ولقد نزع أن المحصلات الخبرية المتباينة تتفاعل فيما بينها بحيث يتأتى عن مثل ذلك التفاعل محصلة خبرية عامة تنم عن الشخصية وما اكتسبته من خبرات تتلخص جميعها في تلك المحصلة الخبرية الشخصية العامة .

وهناك في الواقع مجموعة من الخصائص تتميز بها المحصلات الخبرية يمكن تلخيصها فيما يلي :

أولا : أنها عمليات ديناميكية مستمرة : فمن الخطأ أن نظن أن المحصلات الخبرية أشياء معنوية ثابتة الأركان أو محددة الملامح أو منتهية السمات . أنها عمليات ديناميكية مستمرة في التطور . فالمحصلة الخبرية لدى أحد الأشخاص في مجال ما من المجالات لا تظل على حالها ، بل تتغير بصفة دائبة تبعا لما يستقبله من خبرات متوakبة أو من خبرات متصارعة . فالمحصلة الخبرية بمنابة نتاج للتفاعلات الخبرية التي لا تهدأ ولا تستقر . ذلك أن الكائن الإنسان في دخليته كالرجل الفائر الذي تتفاعل بداخله العناصر والمركبات بصفة مستمرة . فالتفاعلات التي تتم بين المقومات الخبرية لا تنتهى أبدا . وحتى إذا توقف المرء عن التحصيل الخبري من العالم الخارجي لوقت يقصر أو يطول ، فإن التفاعلات الخبرية تظل مستمرة ومستمرة بغير توقف على الإطلاق . ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا أن الإنسان بجميع مقوماته البيولوجية والوجدانية والعقلية والاجتماعية إنما هو مجموعة أو قل هو مجموعات هائلة من التفاعلات . فمن يتناول الإنسان في جانب ما من جوانبه باعتباره أنه كيان ثابت ومحدد ، إنما يكون قد جانب الصواب . والخلق بنا أن نتناول الإنسان في أي جانب من جوانبه باعتباره مجموعة من العمليات التفاعلية المستمرة والتي لا تهدأ على الإطلاق بأي حال من الأحوال وفي نطاق أي ظرف من الظروف . فمذ

اللحظة الأولى التي يتكون فيها الانسان جنينا حتى اللحظة التي يتوقف فيها عن الوجود بالموت ، فانه يكون في حالة تفاعلية مستمرة لا تنقطع .
وقل نفس الشيء بالنسبة للتفاعلات الخبرية ، وبالتالي بالنسبة للمحصلات
الخبرية .

ثانيا : انها برغم استمرار تغيرها تستقر نسبيا في الشيخوخة :
فالواقع ان المحصلات الخبرية وان كانت بمثابة عمليات تفاعلية مستمرة ،
فانها تختلف من حيث قوة دينامية تفاعلها من سن لآخرى . ولعلنا نزع
بحق أن مرحلة الشيخوخة هي مرحلة الاستقرار النسبي لتلقى الخبرات
من الخارج . ولعلنا نزع أيضا أن تلك المرحلة هي مرحلة الحلود الى
السكون أكثر من كونها مرحلة التغير . على أن هذا لا يعنى أن الشيخوخة
تتسم بالثبات وعدم التغير . فالتغير أو التفاعل المستمر هو صفة جوهرية
من صفات الكائن الانساني ، ولكن اذا نظرنا الى الأمور بنظرة نسبية ،
فاننا نقول ان ملامح الشخصية الخبرية لا تكون قابلة للتغير في هذه
المرحلة من العمر . وكل ما يطرأ من تغير على تلك الملامح انما هو تغير
في التفاصيل وليس في جوهر المحصلات الخبرية المتباينة .

ثالثا : تتباين المحصلات الخبرية تباينا بعيد المدى من شخص لآخر :
فهمة فروق فردية بعيدة المدى من شخص لآخر حتى في نطاق نفس السن .
ذلك أن ما يتلقاه شخص ما يتباين تباينا بعيد المدى عما يمكن أن يتلقاه
شخص آخر واقع في اطار نفس السن . فطالما أن المحصلات الخبرية
تتأتى عن عمليتين أساسيتين : العملية الأولى هي عملية التلقى الخبرى ،
والعملية الثانية - هي عملية التفاعل الخبرى ، فاننا نستطيع أن نقرر
أن ما يتلقاه المرء من خبرات يعتبر عاملا حاسما في تحديده ملامح
الشخصية الخبرية . وطالما أن ما يتلقاه أحد الأشخاص من خبرات لا يمكن
أن يتطابق مع الخبرات التي يتلقاها شخص آخر حتى ولو كان ملازما
وحتى اذا كان توأما له ، فاننا نستطيع أن نقرر أن المحصلات الخبرية
التي تتأتى لى انسان لا بد أن تتباين على نحو أو آخر عنها لدى شخص
آخر ، بل وعنهما لدى جميع الناس في أى مكان وفي أى زمان .

**رابعا : تتبدل المحصلات الخبرية على نحو أو آخر في الواقع الخارجى
للمرء :** فانت في تعبيرك عن نفسك انما تعبر عن جماع خبرتك أو عن
محصلتك الخبرية التي تتعلق بالمجال التعبيرى الذي تتصرف في
نطاقه . فلقد يكون تعبيرك عن محصلتك تعبيرا تصرفيا ، كما أنه قد يكون
تعبيرا كلاميا بلسانك . أو قد يكون تعبيرا كلاميا بما تكتبه على الورق ،

أو قد يكون ذلك بالرسم أو النحت أو النغم أو الحركة أو بغير ذلك من وسائل تعبيرية . ولقد نقول ان الشخص لا يعبر عن وقائع مفككة هي بمثابة هلاهيل خبرية مقطعة أو مجزأة ، بل هو يعبر عن نتائج التفاعلات الخبرية المتساقطة والمتصارعة التي تنتهي الى محصلات خبرية . بيد أن التعبير عن المحصلة الخبرية لا يكون متطابقا مع ما نعبر به . فتعبيرنا عن محصلة الخبرة لا يتضمن ما يكون بداخلنا ، بل هو لا يعدو أن يكون صدى له . فما بداخلنا من محصلات خبرية يتعذر التعبير عنه بدقائق ملامحه وبتفصيلاته وجزئياته . فنحن لا نعبر الا عن الجانب البادى من محصلة الخبرة الذي تقع عليه ، والذي نقدر على التعبير عنه . وشاهد ذلك أن المؤلف فى موضوع ما يستطيع أن يقدم نفس الموضوع من زوايا متباينة متعددة . ولكأن كل معالجة يقدمها تصور زاوية أو جانباً من محصلته الخبرية التي تتعلق بذلك الموضوع . وكذا يقال عن الرسام أو النحات أو الموسيقار أو غير ذلك من اشخاص يعبرون عن محصلة خبرية معينة . فكل واحد منهم لا يقدم سوى جانب واحد من الجوانب الكثيرة التي تتسم بها المحصلة الخبرية التي يحاول أن يعبر عنها .

سادسا : قد يظل ما عبر عنه المرء تجسيدا لمحصلة الخبرة موجودا بينما تكون تلك المحصلة قد ذبلت أو قد تكون تلاشت تماما من الوجود وقد مات صاحب تلك المحصلة الخبرية أو شاخ أو فقد عقله : فما أنت تشاهد وتقرأ المجلدات الخالدة التي قام بتأليفها الفلاسفة أو الشعراء أو العلماء أو الحكماء فتظل أعمالهم الثقافية خالدة وذات فاعلية ، فى نفوس من يتأملونها ، بينما يكون أصحابها قد ماتوا أو شاخوا أو جنوا أو تغيرت محصلاتهم الخبرية . فربما تقع على عمل أدبى لك من شعر أو نثر تكون قد قيمت بتأليفه وأنت فى العشرين ، وما أنت اليوم قد جاوزت الخمسين . فهل تجد فى شعرك أو فى نثرك الذى كتبتة فى تلك السن البعيدة ما يربط بينه وبين محصلتك الخبرية الراهنة ؟ اننا نشك فى ذلك . والمرجح أنك سوف تجد ذلك الشعر أو النثر قواما غريبا ، وكأنه ليس شعرك وليس نثرك . ذلك أن محصلتك الخبرية اليوم تختلف اختلافا جذريا وبعيدا المدى عن محصلتك الخبرية التي كانت لك عندما كنت فى العشرين من عمرك .

سابعا : تسير المحصلات الخبرية فى تكوينها وفق قانون التوافق والتبادل : فمن مقومات خبراتك المتساقطة وخبراتك المتصارعة تنشأ علاقات دقيقة متشابكة تكاد تكون لا نهائية ، فيتأتى عنها محصلات خبرية هي نتاج تراكمى وعلاقى بين ما سبق لك اكتسابه من خبرات . والواقع

أن التوافق والتبادل تسمح بإقامة علاقات غاية في الكثرة والتنوع .
ومن الطبيعي أنه كلما زادت خبراتك وتنوعت ، كانت الفرص المتاحة
أمامك لعمل توافق وتبادل بين مقوماتك الخيرية المتباينة متاحة على
نحو أفضل . ولكن مع هذا فإنك في أى من يمكن أن تقيم علاقات
توصف بالكثرة النسبية فيما بين خبراتك التي حصلت عليها . فالمرافق
مثلا تكون لديه خبرات متساوقة وخبرات متصارعة بحيث يتسنى له
إقامة علاقات توافقية وتبادلية كثيرة ومتنوعة . ولعل ما يعوق المرافق
عن الإفصاح عن تلك المحصلات الخيرية التي ينشئها في ذهنه يتمثل
أكثر ما يتمثل في قصوره عن استخدام أدوات التعبير ، وعدم تمكنه
من فنون التعبير الأدائية أو اللفظية أو الفنية أو غير ذلك من فنون
تعبيرية . ولعلنا نضيف الى هذا أيضا أن القدرة على إقامة العلاقات
الحقيقية والمتشابهة بين المقومات الخيرية المتساوقة وبين مقومات الخبرة
المتصارعة لا تكون قد نضجت بالقدر الكافي في المرافقة . وهذا النضج
يتأتى للمرء كنتيجة لغزارة الخبرات من ناحية ، ولتنوعها من جهة أخرى
ثانية ، كنتيجة للمرانة والدربة والتأمل المستأنى والابتكارى من جهة
ثالثة . ولعلنا نفسر العبقرية في شتى المجالات الفنية والأدبية والعلمية
والاجتماعية والسياسية والحربية في ضوء القدرة على إقامة علاقات دقيقة
ومتشابهة وفق قانون التوافق والتبادل ، أو بتعبير آخر وفق مبدأ أو
نظرية التفاعل الخبرى بين المقومات الخيرية المتباينة .

نظرية تلاقح الخبرات وتناسلها

الخبرات كائنات حية :

بينما ننظر الى الخبرات الانسانية - وبضمنها الخبرات الجمالية لدى الفنان والأديب - باعتبار أنها مقومات أو عناصر تتفاعل فيما بينها كما هو الحال في عالم الكيمياء ، كما دأبنا فعل في الفصل السابق ، فاننا نتجه في هذا الفصل الى زاوية أخرى نفسر بها تكثر الخبرات لدى الفنان والأديب وغيرهما من مبدعين ومن مساهمين في مسيرة الحضارة فنذهب الى تفسير العلاقات القائمة فيما بين الخبرات الانسانية بنظرة بيولوجية ، واعتبار الخبرات كائنات حية تتلاقح فيما بينها ، وينجم عن ذلك التلاقح أنسال جديدة . وما يحدو بنا الى التفسير الكيميائي مرة ، والى التفسير البيولوجي مرة أخرى هو محاولة تفسير الانبعاث الداخلي للخبرات الانسانية كما هو الحال لدى الفنان والأديب . فنحن نعلم أن التفاعلات الكيميائية تنتج مركبات جديدة ، ومن ثم فإن النتاج عن تلك التفاعلات الكيميائية إنما يكون استحداثا لكيثونات لم تكن موجودة قبل حدوث تلك التفاعلات . فلكان التفاعلات الكيميائية تخلق كائنات جديدة . وكذا الحال إذا ما نظرنا الى تكثر الكائنات نتيجة التلاقح ثم التناسل . فكل انجاب هو خلق لكائن فريد في مقوماته وصفاته . فمن المستحيل أن يكون الابن أو البنت مجرد نسخة من الأب أو من الأم . فكل نسل جديد هو تسميع وحده . ومن هنا فاننا عندما نقول ان الخبرات كائنات حية ، فاننا نشير بهذا الى أن الأجيال الجديدة من الخبرات التي تنجم عن التناسل الحبري إنما تكون متميزة تميزا تاما من الأجيال السابقة التي شاركت في الانجاب .

واذا نحن أردنا أن نبرهن على زعمنا بأن الخبرات كائنات حية ،
فإن علينا أن نقارن بين الخبرات وبين الكائنات الحية . فإذا وجدنا أن
الصفات الأساسية التي تتسم بها الكائنات الحية تنطبق على الخبرات ،
فإننا نكون بذلك على حق فيما نزعمه من أن الخبرات هي كائنات حية .
ولعلنا نحدد الخصائص الأساسية للكائنات الحية فيما يلي مع عقد مقارنة
بازاء كل خصيصة فيما بين الكائنات الحية وبين الخبرات الانسانية لمساهمة
ما إذا كانت الخصيصة التي تذكرها تصدق بازاء الجانبين أم لا .
والخصائص هي :

أولا : أن الكائنات الحية تولد كنتيجة للانقسام الذاتي في حالة
الكائنات الحية البسيطة كالديدان أو نتيجة التلاقح بين ذكر وأنثى كما
هو الحال في الكائنات الحية الأرقى : ونحن نجد في مجال الخبرات أن
هذا النوع من التكاثر موجود أيضا . فنحن نجد نوعين أساسيين من
التكاثر الخبري : نوع بسيط ، ونوع آخر مركب . والنوع الأول البسيط
يُنظر للتكاثر عن طريق الانقسام الذاتي ، ومن أمثلته التفكير الرياضي
الذي لا يكون المرء في حاجة بازائه الى الاستعانة بخبرات أخرى غير
الفكر الرياضي نفسه . ولعل هذا هو الذي حمل فيثاغورس وأفلاطون
على الاعتقاد بأن الانسان يتذكر الخبرات التي نسيها في عالم المثل حيث
كان يعيش في أحضان الآلهة . ولكنه نسي تلك الخبرات عندما أخطأ
وتدنس وبعد عن النقاء الالهي . فبالأمل بغير استعانة بالعالم الخارجي
يمكن أن تتكثر خبراتك . فعليك أن تعكف على عقاك فقط بالتأمل ،
فتزيد معرفتك أو تزيد خبراتك العقلية . فأنت تستطيع أن تحمل تلميذك
على اكتشاف العلاقات الهندسية بغير ما حاجة الى استعانة بالوقائع
الخارجية المتجسدة في العالم المحسوس . فهذا النوع من الخبرات يماثل
الانقسام الذاتي في عالم الديدان حيث لا تكون ثمة حاجة الى تلاقح بين
ذكر وأنثى . أما النوع الثاني من الخبرات ، - وهو النوع المناظر للتكاثر
الناجم عن التلاقح فيما بين ذكور وإناث - فإنه لا يتم الا بعد تلاقح
خبرة مع خبرة أخرى . فالتفكير النظري يتلاقح مع التجارب العملية ،
وينشأ عن ذلك نظريات علمية جديدة أو خطط لتجارب عملية وعلمية
جديدة . وقل نفس الشيء عندما تتلاقح الفكرة الفلسفية مع الفكرة
العلمية ، أو عندما يتلاقح العلم مع الأدب ، أو عندما يتلاقح الفن مع العلم
أو عندما يتلاقح التفكير الفلسفي مع التفكير الديني . فجميع تلك
التلاحقات تنجب أجيالا جديدة من الخبرات التي لم تكن موجودة من قبل .

ثانيا : أن الكائنات الحية تولد وتنمو وتموت : والواقع أن الخبرات

أيضا تولد وتنمو وتشبخ وتموت . ولنضرب أمثلة ندلل بها على ما نقوله . ولنبدأ بالخبرة العاطفية . فانت عندما تحب أو تكره ، فان حبك أو كراهيتك يولدان كما يولد الكائن الحي ، ثم يأخذ حبك أو كراهيتك في النمو ، ثم أخيرا يأخذ حبك و تأخذ كراهيتك في الذبول ثم ينتهي الأمر الى موت الحب أو الى موت الكراهية . ولكن كما أن هناك عوامل منشطة أو مقوية تحول بين الكائن الحي والشيوخوخة أو بينه وبين الموت ، كذا فان هناك عوامل منشطة وعوامل تضمن استمرار الكائن الحي في مواجهة الفتنة لفترة تقصر أو تطول كذا فان هناك عوامل منشطة وعوامل تضمن استمرار حبك أو استمرار كرهك للموضوع الذي تحبه أو الذي تكرهه . ولنضرب مثلا بعد هذا بالخبرة التذكيرية . فنحن نحفظ في ذاكرتنا بعض الأسماء أو بعض الأحداث أو بعض القطع الشعرية أو الشعرية أو بعض المعلومات . ولكن تلك الأشياء التي نحفظها بها في الذاكرة لا تظل موجودة كما حفظناها الى نهاية العمر ، بل يغطيها النسيان بعد وقت يقصر أو يطول . ولولا تنشيطنا لبعضها بالاستعمال أو التثبيت لما بقي بالذهن ، فانه كان ينسى حتما . والأشياء التي نحفظها تسير من نقطة بداية ضعيفة وتأخذ في النمو الى أن تصل الى الأوج ثم تأخذ في الخفوت والضعف والذبول بعد ذلك الى أن تختفي من ذاكرتنا تماما اذا لم نقم بدسها وتثبيت أركانها وتجديد حفظنا لها . وما يقال عن الخبرات العاطفية والخبرات التذكيرية ينسحب بنفس القدر من القوة على الخبرات العملية المهارية . فانت تتعلم أداء شيء ما الى أن يصل أداؤك الى أعلى نقطة ممكنة بالنسبة لك . ولكنك اذا أهملت ممارسة ذلك الشيء فانه يذبل وتنحل قدرتك على الأداء ولا تعود قادرا على الأداء بنفس القدرة أو بنفس المهارة التي كنت عليها قبلا . وحتى اذا لم تنس جميع الأداء العمل كما هو الحال بازاء قيادة الدراجة ، فانك على الأقل تفقد جانباً من مهارتك المتعلقة بتلك المهارة الحركية .

الثا : ان الكائنات الحية تتعارك فيما بينها ولا يكتب البقاء الا

للأقوى : وكذا فان الخبرات يمكن أن تتصارع فيما بينها بحيث تقتل بعضها بعضا . والواقع أن الحياة الانسانية هي مجموعة هائلة من الصراعات الداخلية والخارجية . فكما أن التصارع بين الخبرات يبدو في المجالات العملية والاقتصادية والعسكرية والثقافية ونحوها ، فان الصراعات الداخلية في نطاق الفرد الواحد تنشأ عندما تتناقض الخبرات التي تحيا في نخيلة الانسان . فثمة صراع بين خبرات الخير وبين خبرات الشر ، وثمة صراع بين ميول الفرد نحو الانتماء الى المجتمع الذي يعيش فيه

وبين الفردية والاستقلال الشخصى عن المجتمع • وثمة صراع بين الشهوات المتباينة وبين القيم التى تقف بالمرصاد لتلك الشهوات وتحول بين الفرد وبين اشباعها • وثمة صراع بين نوازع الحب وبين نوازع الكراهية حتى بازاء الموضوع الواحد أو بازاء الفرد الواحد • ومن الطبيعى أن المنتصر فى معركة البقاء هو الأقوى من تلك الخبرات •

رابعاً : ان الكائنات الحية لا تستطيع أن تبقى على قيد الحياة الا اذا وجدت الغذاء المناسب لقوامها : وكذا فان الخبرات التى يحملها المرء بين اضلعه لا تكفل لها استمرار البقاء الا اذا هى وجدت الغذاء المناسب لها لتقويتها وانتعاشها وحمايتها من الهلاك • فلا بد للعالم من استمرار الاطلاع ، ولا بد للمتفوق فى أى مجال من المجالات الفنية أو الأدبية من مواصلة دعم تذوقه الفنى حتى تظل خبراته الفنية الجمالية حية فى أعماقه • ولا بد للمرء أن يداّب على تغذية خبراته الدينية الروحية بالصلاة والتأمل وقراءة الكتب المقدسة حتى يضمن لخبراته الدينية الاستمرار على قيد الحياة • وقل نفس الشيء بازاء الخبرات العملية • فما لم يستمر صاحب الحرفة أو صاحب المهنة فى العمل فى حرفته أو فى مهنته ، فان مهارته لا تقوى على الاستمرار بنفس الصحة التى كانت تتمتع بها قبله •

خامساً : ان الكائنات الحية تتعرض فى بعض مراحل حياتها للمرض أو الضهور ولكنها ما تغتا تسترجع ما كانت عليه من صحة وعافية اذا ما قدر لها العناية واذا ما استطاعت أن تقاوم المرض وتهزمه : وهذا ما تتصف به الخبرات أيضا • فالأديب والفنان يمكن أن يمرا بفترات من الوهن الأدبى أو الوهن الفنى • فلا يجدان فى جمعتهما ما ينتجانه من أدب أو فن • وهذا شاهد على ما يمكن أن يصيب الخبرات الأدبية والفنية من أمراض وأسقام •

كيف تتلاقح الخبرات فيما بينها ؟

قلنا ان الخبرات هى كائنات حية ، وقد برهنا على هذا الزعم بالمطابقة بين الكائنات الحية المعروفة وبين الخبرات ، فوجدنا أن خصائص الكائنات الحية متوافرة تماما للخبرات • وعلينا الآن أن نتدارس كيف تتلاقح الخبرات فيما بينها حتى تنجب خبرات جديدة • وعلينا أن نستعرض الوسائل التى يتم التلاقح بين الخبرات عن طريقها ، فنجد أمامنا الوسائل الآتية :

أولا : تآلف الخبرات وتجاذبها وتعشقها بعضها لبعض : فكما أن التجاذب والتآلف والعشق من طبيعة الكائنات الحية ، مما يدفعها إلى الاتحاد بعضها ببعض فيتم التزاوج فيما بينها ، فيتأتى عن مثل ذلك التزاوج انجاب أجيال جديدة ، كذا فإن الخبرات قد تتجاذب وتتآلف وتعشق بعضها بعضا وتتحد فيما بينها في عملية بلاقية ينبت عنها انجاب خبرات جديدة . والتجاذب قد يتم بين خبرتين قريبتين أو بين خبرتين بعيدتين . فكما أن الزواج قد يتم بين الأقرباء أو قد يتم بين الغرباء بعضهم وبعض ، كذا فإن تزاوج الخبرات قد يتم بين خبرات قريبة من بعضها البعض ، أو قد يتم بين خبرتين بعيدتين بعضهما من بعض . ومن أمثلة تزاوج الخبرات المتقاربة ما يتم من تلاقح بين فكرتين أو بين قانونين من الأفكار أو من قوانين الفيزياء . أما التزاوج الذي يتم بين خبرات متباعدة فمن أمثلته تزاوج فكرة رياضية بفكرة دينية كما حدث عند فيثاغورس الذي ربط بين الفكر الرياضي وبين الفكر الديني وقد ذهب إلى أن الله هو واحد صحيح . ولقد نجد تزاوجا يتم بين الأدب وبين الفلسفة في ذهن الأديب أو في ذهن الفيلسوف فينتج لنا أدب مفلسف ، أو فلسفة متأدبة .

ثانيا : تعارك الخبرات بعضها مع بعض واستخدام العنف في الاتصال الجنسي : والشأن هنا كالشأن لدى القبائل البدائية عندما كانت المرأة سلعة تفتصب ويتم الاستيلاء عليها بالعنف وبغير رضا من جانبها أو مع عدم وجود اتفاق بين الطرفين المتزوجين . والواقع أن الكثير من الخبرات تتلاقح فيما بينها بالعنف والقسر . فالصراع بين خبرات الخير والشر أو بين جميع الثنائيات التي تعتمل في حياة الإنسان هو بمثابة تلاقح قسري بين أقطاب تلك الثنائيات المتصارعة بعضها مع بعض .

ثالثا : استخدام وسيط أو خاطبة لجمع الشمل بين الطرفين المتزوجين : فكما أننا نجد في الملات الاجتماعية اتمام الزواج بالواسطة في بعض الأحيان ، كذا فإننا نجد أن التزاوج يتم في بعض الأحيان فيما بين الخبرات بالواسطة أو بمساعدة خاطبة . والوسيط أو الخاطبة بين الخبرات قد يكون لغة أجنبية يتعلمها المرء ، فتكون واسطة بين خبرات المرء وبين الخبرات التي تنقلها إليه تلك اللغة الأجنبية التي تحصل المعاني والمشاعر والخبرات إليه . فاللغة الأجنبية التي يتعلمها المرء لا تكون هي الخبرة المنقولة التي يتم التلاقح بينها وبين بعض ما لدى المرء من خبرات ، بل تكون مجرد وسيط أو خاطبة تجمع بين الخبرات السابقة لدى المرء وبين الخبرات الجديدة التي تنقلها إليه اللغة الأجنبية التي تعلمها .

رابعاً : المصادفة السعيدة التي تجدد حياً قديماً كان قد فتر وذبل وكاد يجف ويموت : فكما أن الحب القديم يمكن أن يبعث من مرقدته بواسطة مصادفة سعيدة تجمع الشمل من جديد بعد فراق دام سنوات وسنوات ، كذا فإن المصادفات السعيدة يمكن أن تجتمع بين خبرة حاضرة وبين خبرة قديمة منسية وعفا عليها الدهر . فمن الممكن أن يجد الكاتب أو الشاعر أو الفنان نفسه بينما هو يتأمل فكرة تدور في ذهنه ، واذ بفكرة قديمة ربما تكون قد وقعت له منذ طفولته وقد بزغت فجأة في ذهنه وتلاقيت مع الفكرة الآنية التي تعمل في ذهنه والتي يتأملها .
لكثير من الخبرات القديمة تنهض من مرقدتها بعد وقت طويل من الرقاد الذي يشبه الموت وقد تعانتت مع أفكار جديدة ونتج عن التزاوج الخبري الذي يعتمد في حدوثه على المصادفة السعيدة نسل خبري جديد له روعته وبهاؤه .

خامساً : التلاقح غير الشرعي الذي يحدث بعيداً عن أعين الرقباء وبعيداً عن موافقة المجتمع وما يمكن أن يتأتى عن مثل ذلك التلاقح من انجاب غير شرعي : فلقد يتم تزاوج الخبرات بعيداً عن هيمنة الشعور ، ويحدث في نطاق اللاشعور . فكثيراً ما يهرب الفنان أو الأديب لا شعورياً من القيود الاجتماعية ويتحلل من القيم الاجتماعية والمحرمات الأخلاقية ، ويعكف على ذاته الداخلية بعيداً عن أعين الرقباء حيث يتم تلاقح خبراته المتباينة تحت ستار اللاشعور وبعيداً عن وعيه أو ضبطه الانفعالي وبعيداً عن سيطرة المنطق وفي حل من القيود الاجتماعية وعن الشكائم التي تقيد السلوك الداخلي والخارجي جميعاً . ونستطيع أن نقرر أن غالبية الأعمال الفنية والأدبية ، بل ومعظم المخترعات والمكتشفات العلمية قد تمت عن طريق التزاوج الخبري في اللاشعور بعيداً عن قيود الواقع وفي غفلة من رقابة الوقائع المقررة أو التقاليد المرعية أو القيم السلوكية التي يأخذ بها المجتمع أبناءه ويضرب على أيدي من يخرجون عليها أو يشبهون عنها . على أنه يجب أن نلاحظ أن الفنان والأديب عندما يقدمان الأنسال الخبرية التي تتأتى عن التزاوج الخبري اللاشعوري ، فإنهما يقدمانها في قوالب مقبولة بقدر الامكان الى من يستقبلون الفن أو الأدب الذي ينتجانه ، وبتعبير آخر فإن ثمة مفارقة بين ما ينتجه الفنان أو الأديب في دخیليتهما من أنسال خبرية في اللاشعور نتيجة للتزاوج الخبري وبين صياغة تلك الأنسال في قوالب تشاهد أو تسمع أو تقرأ . فالصياغة شيء والأصل الذي تعبر عنه تلك الصياغة شيء آخر .

ولعلنا نتساءل بعد هذا عن الخطوات التي يمر بها التلاقح الخبري

حتى يتم الانجذاب الخبرى • والخطوات التى نرى أن التلاحق الخبرى يمر بها هى على النحو التالى :

أولا : مرحلة التجاذب أو التنافر : فالوضع الأصلى للعلاقات التى نقوم بين الخبرات هى علاقات اللامبالاة أو الخلو من التجاذب ومن التنافر جميعا • والواقع أن استحداثنا لكلمة « علاقات » إنما هو استخدام تجاوزى ، لأنه لا توجد علاقات على الإطلاق فى بداية الأمر بين الخبرات غير المتزاوجة • ولكن فى هذه المرحلة الأولى تنشأ علاقة ما نوصف بأنها علاقة تجاذب أو بأنها علاقة تنافر • المهم أن علاقة ما تنشأ فيما بين الخبرات التى تقبل على الزواج فيما بينها • فبعد اللامبالاة تاتى المبالاة • والمبالاة إما أن تكون بالاقبال وإما بالادبار • فالحب والكراهية كلاهما يعبران عن المبالاة والاهتمام • وتجاذب الخبرات أو تنافرها ليس طوع بئان المرء بل هما يتأتيان طواعية وبغير تسهل من جانب المرء • فانت تجد نفسك وقد أقيمت علاقات تجاذب أو علاقات تنافر فيما بين خبراتك بحيث تكون مسيرا فى ذلك لا مخيرا • وبتعبير آخر فإن الخبرات هى التى تتحكم فى مصائرهما وفيما تحدده من مسار عاطفى لها (إذا صح التعبير) تنهجه فى علاقاتها بخيرها من خبرات •

ثانيا : مرحلة التعانق أو التعارك : فبعد قيام العلاقات التجاذبية أو العلاقات التنافرية تاتى مرحلة جديدة هى مرحلة الاتصال المباشر ، سواء كان للتعانق أم للتعارك أو التشاجر • فالأصل المباشر يتم هنا فى هذه المرحلة كتمهيد للمرحلة الثالثة التى يتم فيها الاختلاط • والواقع أن الخبرات المتجانسة تعانق ، بينما نجد أن الخبرات المتصارعة تتنافر وتتعارك فيما بينها • وفى حالتى التعانق والتعارك فإن الاتصال يتم بين النوعين من الخبرات • ولا شك أن هناك تباينات فى شدة التعانق أو فى شدة التعارك من حالة الى أخرى • ولقد يكون التعانق أو التعارك من الضعف بحيث لا تنتقل العلاقة الى المرحلة الثالثة ، بل إن تلك العلاقة قد تجف وتذبل عنه هذه المرحلة •

ثالثا : مرحلة الاختلاط أو الامتزاج : وفى هذه المرحلة تختلط المكونات الخبرية الخاصة بالطرفين اللذين يشاركان فى التعانق أو التعارك • بيد أن هذه المرحلة لا يصل فيها الامتزاج أو الاختلاط الى درجة الاتحاد ، بل إن المقومات الخبرية لكل من الخبرات المتلاحقة تظل محتفظة بكيئونها وإن كانت تمتزج أو تختلط بعضها مع بعض •

رابعا : مرحلة اتحاد بعض المقومات الخبرية من الطرفين المتلاحقين

بحيث يتأتى عن ذلك الاتحاد كينونات جديدة لم تكن موجودة أصلا .
والأمر هنا شبيه بتكوين الجنين في بطن الأم . فكما أن المنى والبويضة
يتحدان في كائن حي جديد له وجوده المستقل مع استمرار بقاء الأب
والأم على قيد الحياة ، فإن اتحاد بعض المقومات الخبرية بحيث تنشأ كائنات
حية خبرية جديدة عن ذلك الاتحاد لا يعنى امحاء الخبرات المتلاقحة من
الوجود .

خامسا : مرحلة تضج الأنسال الجديدة وتمتعها بالحياة المستقلة :
ففي هذه المرحلة نجد أن الأنسال الخبرية الجديدة وقد تم لها التضج ،
تصير مستقلة ومتمايزة من الخبرات التي شاركت في انجابه . فهي ذات
خصائص جديدة تماما ، بل إنها تشارك هي الأخرى بدورها في انجاب
أجيال جديدة من الخبرات بعد أن يتسنى لها التزاوج بغيرها من خبرات ،
فتتكثر الخبرات بذلك من دخيلة المرء .

الأنسال الخبرية :

الأنسال الخبرية هي الأجيال الخبرية الجديدة التي تتأتى عن التلاقح
الذي يتم فيما بين الخبرات المتباينة ، وعليها أولا أن نحدد أنواع تلك
الأنسال الخبرية . ولعلنا نكتفى بذكر خمسة أنواع من تلك الأنسال
الخبرية على النحو التالي :

النوع الاول : أنسال خبرية معرفية : وهي تلك الأنسال الخبرية
التي تتأتى عن تلاقح خبرتين معرفيتين . من ذلك مثلا ما يتأتى من
أنسال خبرية معرفية نتيجة تلاقح فكرة رياضية بفكرة أخرى فيزيائية .
والواقع أن النظريات الفيزيائية الحديثة - كمثل تلك التي قال بها أينشتاين
فيما يتعلق بالذرة والنظرية النسبية - إنما هي خير مثال نستشهد به
في موضوع الأنسال الخبرية المعرفية التي تتأتى عن تلاقح الأفكار
الرياضية بالأفكار الفيزيائية . والواقع أن انجاب تلك الأنسال الجديدة
التي تجمع فيما بين العلوم الرياضية والعلوم الفيزيائية لا تحول دون
القول بأن مثل هذا الانجاب الجديد لا يعنى تلاشي العلوم الرياضية أو
العلوم الفيزيائية السابقة التي تعد بمثابة آباء وأمهات للنظريات
الفيزيائية الرياضية الجديدة . فالأنسال الخبرية المعرفية الجديدة تعيش
إلى جانب الخبرات المعرفية التي تم التزاوج فيما بينها .

النوع الثاني : أنسال خبرية وجدانية أو وجدانية معرفية :
فشمة تلاقح قد يقع فيما بين الأفكار الموضوعية المستقاة من العلوم
الوضعية المتباينة ، وهي تلك العلوم والمعارف التي لا تستند إلى الوجدان

فى شىء وبين المقومات والعناصر الوجدانية التى تعمل فى القلب ، فيتأنى عن مثل ذلك التزاوج أنسال جديدة تجمع فى طيات تكوينها عناصر معرفية وضعية من جهة ، وعناصر وجدانية من جهة أخرى . فنجد أن الأديب الذى يتم لديه مثل هذا التزاوج الحبرى فيما بين معرفته الوضعية وبين أحاسيسه الوجدانية وقد أنجب ذهنه أدبا يجمع بين هذين المقومين المتباينين . ومثل هذا الأديب لا يعمد الى اليأس عواطفه أثوابا معرفية وضعية ، كما أنه لا يعمد الى اليأس معرفته الوضعية المنطقية أثوابا وجدانية ، بل هو يهيم فى دخيلته المناخ المناسب لتحقيق التزاوج أو التلاقح فيما بين مقوماته المعرفية وبين مقوماته الوجدانية الانفعالية ، فينتج عن ذلك التزاوج أو التلاقح أجيال أو أنسال خبرية جديدة ليست مجرد مزج أو خلط ، بل هى كائنات حية جديدة بكل ما فى هذا اللفظ من معنى .

النوع الثالث : أنسال خبرية معرفية أدائية : هذا النوع من الأنسال الخبرية يتبدى لدى بعض المهنيين مثل الأطباء والمهندسين وغيرهم ممن يجمعون فى حياتهم بين العلوم وبين التطبيقات العملية . فالمعرفة الطبية فى ذهن الطبيب النابه ليست فى جانب وحياته العملية وما يتخلده من مواقف وأداءات بأزاء مرضاه فى جانب آخر ، بل ان هناك تزاوجا أو تلاقحا يمكن أن يتم فيما بين الجانب المعرفى وبين الجانب التطبيقي ، ولا تكون استفادة الطبيب من معرفته مجرد تطبيق لما حصله فى ذهنه أو لما استوعبه من معرفة من الكتب ، بل يكون هناك تلاقح فعلى فيما بين الخبرات المعرفية الطبية وبين الخبرات العملية الأدائية ، وينجم عن مثل هذا التلاقح انجاب خبرات جديدة هى أنسال حية تنأتى عن ذلك التزاوج . والأنسال الجديدة هى التى تعتبر اضافات جديدة مبتكرة فى المجال الطبى لانها كائنات حية جديدة لم يكن لها وجود خبرى من قبل . ولعلنا نضرب مثلا بما حدث فى حياة لويس باستير الذى اكتشف الوقاية من الاصابة بالجذرى بالأمصال . لقد تم فى ذهنه تزاوج أو تلاقح فيما بين معرفته الطبية وبين ممارساته الطبية العملية ، ونجم عن ذلك التلاقح ذلك الكشف الطبى الخطير . وقل نفس الشئ بأزاء جميع الاختراعات والاكتشافات العلمية والتكنولوجية التى هى انجاب أو نتيجة تلاقح النظر بالعمل ، والفكر بالتطبيق .

النوع الرابع : أنسال خبرية معرفية اجتماعية : وهى تلك الأنسال التى تنأتى نتيجة تزاوج الأفكار السيكلوجية مع الخبرات الاجتماعية أو الاقتصادية . فلقد يكتشف الشخص الذى يتم لديه تزاوج هذين

النوعين من الخبرات مواقف جديدة أو حقائق جديدة هي في الواقع أنسال خبرية جديدة تتأتى له نتيجة تلاقح معرفته بعلم النفس بما لديه من خبرات يقع عليها في حياته مع الناس ، سواء في مجال المعاملات أم في مجال الاقتصاد أم في مجال التربية وتنشئة الأجيال الجديدة أم في العلاقات الأسرية أم في غير ذلك من مواقف انسانية .

النوع الخامس : أنسال خبرية روحية اجتماعية : فسمه أنسال خبرية جديدة يمكن أن تنتج عن نزواج أو تلاقح الخبرات الروحية بالخبرات الاجتماعية . ولعلنا نزع من أن الأئمة الروحيين بالاديان المتباينة قد هياوا دخالهم لمثل ذلك التزاوج أو التلاقح فيما بين مشاعرهم الدينية أو الحقائق الدينية أو المعتقدات أو القيم الدينية وبين المشكلات والوقائع الاجتماعية التي استفادوها من الواقع الاجتماعي حولهم . بيد أن تلك الأنسال الجديدة التي تتأتى عن هذا النوع من التزاوج ليست مجرد تطبيقات للنصوص الدينية على الواقع الاجتماعي ، بل هي تعدو ذلك إلى ما نزعناه هنا من أن الخبرات الانسانية على اختلافها إنما هي كائنات حية يمكن أن تنجب بالتزاوج كائنات حية جديدة . ولعلنا نزع أكثر من هذا أن التزاوج الذي يتم فيما بين نوعيات من الخبرات متباينة ومتباعدة - وما قد ينجم عن ذلك من أنسال خبرية جديدة - إنما يعتبر تهجيناً خبرياً . والأنسال الجديدة التي تتأتى عن تلاقح نوعيتين متباعدتين من الخبرات ، إنما تكون بمثابة هجائن جديدة تحمل في طياتها خصائص جديدة وصفات قد تتجاوز صفات الأسلاف من الخبرات المتلاقحة .

وهناك في الواقع مجموعة من الأخطار التي يمكن أن تحدث بالأنسال الجديدة ، وهي أخطار شبيهة بتلك الأخطار التي تحدث بصغار الكائنات الحية والتي قد تعطل نموها أو قد تصيبها بالأمراض أو التي قد تؤدي إلى فنائها وهي بعد لم تكتمل نموا ولم تشتد عودا ولم تستفد الخبرة الوليدة - شأنها شأن أي خبرة ناضجة - بحاجة إلى تغذية مناسبة لقوامها الخبرى ، وإلا فإنها لا تستطيع أن تقاوم عوامل الضمور والفناء . صلابة بنية . وأهم تلك الأخطار التي تحدث بها ما يأتي :

أولا : عدم تلقى الغلة المناسب لنموها واستمرار بقائها : ذلك أن

والغذاء المطلوب للخبرات الوليدة يختلف من نوعية إلى نوعية أخرى ، لا من حيث كميته فحسب ، بل ومن حيث نوع الغذاء أيضا . فلكل خبرة وليدة ما يناسبها من غذاء كما وكيفاً . ومعنى هذا في الواقع أن بعض الأغذية تضر بقوام الخبرة الجديدة الوليدة إذا ما قدم إليها . فلا بد إذن من الحرص في تخير الغذاء المناسب لتقديمه إلى الخبرات

الوليدة • حتى لا تتعرض للخطر أو حتى لا يهددها الضمور أو الفناء •

ثانيا : التهمة الخيرية : فالواقع أن الغذاء الخبرى - شأنه شأن الغذاء النباتى أو الحيوانى - يمكن أن يصيب الكائن الخبرى بالتخمة اذا ما زاد عن الحده المطلوب ، وإذا ما قدم الى الكائن الخبرى بجرعات كبيرة لا يستطيع أن يقوم بهضمها • فكما أن الغذاء الكثير يمكن أن يضر بصحة الوليد أو حتى يمكن أن يقتله • كذا فإن كثرة الغذاء الخبرى يمكن أن يضر بالخبرات الوليدة ، وأن يهدد وجودها ويقضى عليها • من هنا فانك تجد العلماء والفلاسفة والأدباء يعطون لأنفسهم الراحة الكافية ، بل انهم قد يمنحون أنفسهم اجازات لا يقرأون خلالها حتى يتيسر لهم هضم خبراتهم التى سبق لهم أن تلقوها وحتى يتسنى لهم رعاية خبراتهم الوليدة التى هى بمثابة كائنات حية غضة • ولقد سمعت من الأديب الكبير توفيق الحكيم شخصيا فى زيارة لى بمكتبه بجريدة الأهرام ما معناه أنه يضع الأفكار ببطء كما اعتاد أن يضع الطعام ببطء ، وهو لا يقرأ طوال العام ، بل يمنح نفسه اجازة سنوية لا يكاد يقرأ خلالها شيئا • وذلك لأن الفكر الابتكارى بحاجة الى فرصة لهضم ما يقدم اليه من غذاء ذهنى •

ثالثا : الاستهلاك قبل تمام النضج : فتمة بعض الفنانين أو الأدباء يسارعون الى نقل خبراتهم اليافعة الى اللوحات أو الى الأوراق قبل أن يقيض لها القدر الكافى من النمو ، فتأتى أعمالهم الفنية أو الأدبية فجأة أو سطحية • ولو أنهم كانوا قد منحوا خبراتهم الغضة الوقت الكافى للنضج ثم عملوا بعد ذلك الى تقديمها الى الناس المستهلكين لانتاجهم الثقافى ، لكانت أعمالهم اذن قد اتخذت لنفسها المكانة الرفيعة • فالسرعة التى تقدم بها بعض الكائنات الخيرية الغضة يمكن أن يعرضها للخطر لأنه لم يكفل لها القدر الكافى من النمو • والواقع أن أولئك الذين يضطرون الى الانتاج الفنى أو الى الانتاج الأدبى بحكم وظائفهم فى الصحافة أو بحكم عملهم التجارى ، انما يجهضون أو بالأحرى يقتلون الأبدان الجديدة التى ما تكاد تولد فى أذهانهم حتى يتعصم عليهم تقديمها الى المستهلكين • ولنا الحق فى استخدام لفظ « مستهلكين » ، وذلك لأن تناولهم للفرشاة أو الازميل أو الآلة الموسيقية أو القلم لا يختلف عن تناول أى صانع لحدى الخامات لتشغيلها •

العقم الخبرى :

العقم الخبرى معناه علم انجاب أجيال جديدة من الخبرات برغم توافر الخبرات الناضجة التى كان يتوقع لها أن تتلاقح فيما بينها وتنجب

أنساباً جديدة • ولا شك أن هناك مجموعة من الأسباب التي تسبب العلم الخبري علماً نوجزها فيما يلي :

أولاً : توقف السيالان الخبري أو بطله سيالانه : فالواقع أن التلاقح الخبري لا يتم في البرك أو المستنقعات العقلية ، بل يتم في الأنهار الفكرية المتدفقة والنشيطه • فإذا جاز لنا أن نشبه سيالان الفكر بالنهر ، وتوقف ذلك السيالان بالبرك والمستنقعات ، فانتبا نستطيع إذن أن نقول أن شرط التلاقح الخبري هو استمرار العمليات الذهنية في حالة من النشاط والتدفق • والسبيل إلى السيالان المطلوب سيالان هما : توافر تلقي الخبرات من الخارج ، والقيام بعمليات الهضم الخبري من الداخل • فإذا ما افتقد المرء أحد هذين السبيلين أو فقدهما جميعاً ، فإن بركة أو مستنقعا خبرياً ينشأ في دخيلته يحول دون حدوث التلاقح فيما بين الخبرات التي سبق أن وجدت • وجدير بنا أن نشير إلى أن بعض الناس يحصلون خبرات كثيرة من الخارج ، ولكنهم يفقدون الشرط الثاني - أعني التأمل الهضمي لما يتلقونه - وبذا فإن ما يتلقونه من خبرات موضوعية يتراكم في مستنقع راكم لا يسمح بتوفير المساح أو البيئة المناسبة للتلاقح الخبري • ونفس الشيء يمكن أن يقال بإزاء التوقف عن تلقي الخبرات من الخارج والإكفاء بالتأمل فيما سبق أن تلقاه المرء من خبرات • إن مثل ذلك التأمل لا يكون مفيداً لتنشيط السيالان الخبري ، بل إن نتيجته تكون نشوء مستنقع أو بركة يتباور التأمل حولها ، وبذا لا يتم التلاقح تقريباً • وإذا تم فإنه يكون تلاقحاً ضعيفاً لا يؤدي إلى انجاب أجيال جديدة من الخبرات • وحتى إذا تم انجاب القليل جداً من الخبرات الجديدة الوليدة ، فإنها تكون إذن خبرات ضعيفة البنية يحكم عليها بالموت المبكر أو يحكم عليها بالاستمرار على قيد الحياة في ضعف ووهن وسقم •

ثانياً : الافتقار إلى التنوع الخبري : فلا بد أن تكون هناك نوعيات خبرية كثيرة متباينة حتى يتم التلاقح الخبري • فالواقع أن الاقتصار على نوعية واحدة أو على تخصص دقيق واحد ، لا يسمح بحدوث التلاقح الخبري • فبالنسبة للعلماء الذين نسنو لهم تقديم الجهد والمبتكر إلى الحضارة فإنهم كانوا متعمقين جداً في فرع ما من فروع العلم مع وقوفهم في الوقت نفسه على ثقافات متنوعة مباينة لما تخصصوا فيه وتعقده من فرع علم هو بمثابة الجذع في حياتهم الثقافية • والواقع أن المبدعين من الأدباء من أمثال طه حسين والعقاد وسلامة موسى وشوقي وصلاح عبده الصبور إنما كانوا متمتعين بأحراز نوعيات متباينة من الثقافة أو

قل من روافد ثقافية متباينة . فكانت معرفتهم بلغة أجنبية أو أكر مصدر تدفق خبرى متنوع فى أذهانهم . ونحن لا نعى التنوع المعرفى فحسب ، بل نعى التنوع الخبرى بالمعنى الواسع لكلمة « خبرة » . فإلقد يكون تمكن شخص ما من بعض المهارات العملية الى جانب تخصصه الأصلى عاملا على نجاح عمليات التلاقح الخبرى فى حياته الثقافية . ولقد تكون الخصوبة الوجدانية وتغذية وجدان المرء بالمصادر الجمالية الفنية عاملا مهما فى تلاقح خبراته العلمية مع تلك الخبرات الوجدانية الجمالية الفنية . وقس على هذا ما يمكن أن يتوافر من خبرات متنوعة فى حياة المرء تساعده على اتمام تلاقح خبراته بشكل ناجح ، ومن ثم انجاب أجيال جديدة من الخبرات الوليدة النشيطة القوية .

ثالثا : الاتكالية والاصابة بمرض العننة : فإلقد يلغى فى روع المرء منذ نشأته أن الجدير به أن يخضع ذهنيا ووجدانيا واجتماعيا للآخرين من الكبار الذين يجب احترامهم وطاعة الراس امامهم ، ومن ثم فإن الشخص ينشأ خائفا لا يخط لنفسه خطة ولا يكون لنفسه رأيا فى أى موضوع ويقتظر حتى يقال له ما يجب أن يفكر فيه وكيف يفكر فى الأمور المتباينة . وعندما ينشأ مثل ذلك الشخص على هذا النحو من الاتكالية ، فإنه يكون عندئذ مهيا لاصابة باخطر مرض ثقافى يمكن أن يصاب به مثقف هو مرض العننة الثقافية . ونقصد بالعننة أن يتلقى المرء معرفته وأفكاره عن الآخرين بصفة دائبة فهو لا يفكر بنفسه ولنفسه ، بل يفكر بالآخرين وللآخرين . انه يكون مجرد أداة ناقلة لما يلغى به اليها . انه يعجز عن أن يستقل بفكره ، ولا يستطيع أن يقدم رأيا شخصيا ، ولا يستطيع أن يبتكر شيئا أو أن يجدد فيما سبق رسم ملامحه من أشياء أو آلات . ومرض العننة يحمل صاحبه على الانكباب على الكتب ، يأخذ عنها بأمانة وحرفية . فهو مجرد آلة ناقلة فحسب . ومثل هذا الموقف المعنى يحول دون نشوء حدوث التلاقح الخبرى فربما بين المقومات الخيرية المكتسبة مهما كانت غزيرة ، ومهما كانت متدفقة وسيالة . ذلك أن العننة تصير بمثابة المحور الثقافى الذى يدور حوله فكر المرء ووجدانه وتصرفاته وجميع أنحاء سلوكه بينه وبين نفسه ، أو بينه وبين الناس . ومن ثم فهو يحول دون حدوث التلاقح بالرغم من أن جميع الظروف الخيرية تكون مهياة لحدوثه .

رابعا : الاجهاض الخبرى وذلك بالامتناع عن الابانة : لقد يتم التلاقح الخبرى على خير وجه ، ولكن الشخص لا يبين عن خبراته الوليدة فيخففها قبل أن تولد - وقبل أن ترى النور على مسرح الحياة - والواقع

أن هناك كثيرا من أصحاب الثقافة العالية يتكثرون لأسباب نفسية قد تكون الاحساس بالقصور أو الخوف من سهام النقد تصيبهم وتطيح بمكانتهم العلمية أو الاجتماعية ، أو الشعور بأنهم لم يؤهلوا بعد التأهيل الكافي لتقديم إسهامات جديدة في أى مجال من مجالات الحياة ، أو الرغبة في التأجيل لجرد الكسل أو لأن الناس من حولهم لا يهتمون بتلقى ما عسى أن ينجوه ، أو لغير ذلك من أسباب . ونحن نستطيع أن نقرر أن ثمة أشخاصا مثقفين جدا مصابون بهذا الداء - داء النكوص عن الإبانة - فيخنفون أجنحتهم الخيرية قبل أن تولد ، ومن ثم قاتهم يحكمون على أنفسهم بالعقم الخبرى طوال حياتهم الثقافية . ولا يكون نكوصهم عن الإفصاح عما يخالجه من خبرات وليدة نفسية تعمل في جوارحهم ناجما عن افتقارهم إلى مهارات التعبير عن الذات ، بل يكون نتيجة عوامل أخرى نفسية أو اجتماعية أو سياسية (كالخوف من بطش من بيدهم السلطة بهم إذا هم عبروا عن الجديد الذى يدور بخلدكم بطريقة ما من طرق التعبير) .

خامسا : النقص فى القدرة على فنون الإبانة : فواقع الأمر أن تلقى الخبرة شيء ، والإفصاح عما يدور بالخلد شيء آخر . وبتعبير آخر فإن الاستقبال الخبرى يتباين تباينا جذريا عن تصدير خبرات جديدة إلى خارج الذات . فأنت فى تذوقك للأدب أو للفن تقوم بعملية تختلف اختلافا جوهريا عن خلقك لأدب جديد أو لفن جديد . فمن الممكن أن تكون قارئا ممتازا بينما لا تكون كاتباً أو تكون كاتباً رديئاً جناً . ومن الممكن أن تستمتع بالأغاني والموسيقى ، بينما لا تكون قادراً على الشدو بالغناء أو على المزف على أية آلة من الآلات الموسيقية . وإذا كان ذلك هو الحال بازاء مجرد التعبير عن الذات فى أى مستوى من مستويات التعبير ، فما بالك بالتعبير عن الخبرات الوليدة الناشئة عن التلاقح الخبرى . ولعلنا نزعج أن التدريب المستمر والسليم منذ نعومة الأظفار ضرورى للأديب والفنان - كما سبق أن قلنا بازاء الحديث عن مراحل النمو لدى الفنان والأديب بالفصلين الحادى عشر والثانى عشر - ذلك أن التمكن من فنون التعبير والتفرس بألوان الأداء الأدبى أو الفنى لا يمكن أن يتأتى للمرء طرفة واحدة ، بل يتأتى له شيئاً فشيئاً وبالمرور على الخطوات والمراحل الأدبية والفنية التى تتعلق بمراحل النمو الفنية والأدبية التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً وجوهرياً بمراحل النمو البيولوجية والنفسية والاجتماعية .

وثمة وسائل لعلاج العقم الخبرى علينا أن نجتزئ بذكر بعض من

أهمها على النحو التالى :

أولا - التخفيف من غلواء النقد والتجريح بازاء المبتكرات الفنية والأدبية : ذلك أن احجام كثير من الفنانين والأدباء عن الابانة يحدث نتيجة الخوف من بطش النقاد . فهم لذلك يلزمون بر الأمان ويخفقون ما عسى أن ينشأ في اذهانهم من أجنة خبرية كان يراد لها أن تولد وتنمو وترشد .

ثانيا - توفير المجالات التي تضمن ذبوع ونشر الخبرات الوليدة .
الجديدة : ذلك أن علم توافر البيئات التي تحتضن الخبرات الوليدة الجديدة يفت في عضد المبدعين ويحصلهم على الاحجام عن الابداع .

ثالثا - تدوير المثقفين انفسهم على التأمل وعدم الاكتفاء بالتلقى
الخبرى كوسيلة واحدة ووحيدة للتثقيف والسمو العقلي : فالواقع أن معظم الناس يعتقدون ان التأملات الذهنية مضيعة للوقت وأن السبيل الوحيد للنمو الخبرى هو زيادة التحصيل مما سبق أن كتب أو قرر . ولا شك أن نظم التعليم والامتحانات تشكل عاملا رئيسيا في ايمان الناس بالتحصيل الخبرى دون التأمل . فعل المرء اذن أن يجمع بين التحصيل الخبرى وبين التأمل في حياته الثقافية حتى يعالج ذهنه مما يكون قد أصابه من عقم خبرى .

تفسير الابداع بالتلاقح الخبرى :

الابداع هو تقديم انتاج جديد له ملامحه الفريدة التي لا يشاكره انتاج آخر فيها . وهذا يعنى أن الابداع - في رأينا - ليس مجرد تجويد أو ليس هو مجرد تنقيح لما سبق انتاجه . فنحن اذن نميز تميزا جذريا بين الابداع وبين التجويد ، بل اننا نميز أيضا تميزا جذريا فيما بين الابداع وبين اختيار أفضل العناصر من أعمال كثيرة ثم تقديمها في عمل واحد متكامل . اننا نختص الابداع بالجدة الكاملة أو بتعبير أدق نحن نعتقد أن الابداع هو ميلاد لكيان متكامل جديد كل الجدة ، له ملامحه الخاصة وخصائصه المتميزة من سواء من أعمال . وهذا يحدو بنا اذن الى القول بأن أمامنا تفسيرين وحيدين ممكنين للابداع هما أولا : التفسير بالتفاعل الكيميائى فنأخذ في الاعتبار عندما نعرض لموضوع الابداع ، فالابداع وفق هذا التفسير هو نتاج لتفاعلات أشبه ما تكون بالتفاعلات الكيميائية أما اذا كنا منحازين الى التفكير البيولوجى ، فاننا سوف ننظر الى الابداع باعتبار أنه نتاج لتلاقح خبرى فيما بين كائنات حية هي الحبرات . فنحن في هذا التفسير الأخير ننظر الى الحبرات باعتبار أنها كائنات حية بكل ما فى هذه الكلمة من معنى ونعتبر أن الابداع الفنى هو

ميلاد خبرات جديدة حاصلة على تزواج الخبرات أو عن تكررها ذاتيا كما سبق أن ألمحنا .

ولعلنا نعرض فيما يلي للبراهين التي يمكن أن نقدمها لنؤكد بها أن الابداع الفنى أو الأدبى هو نتيجة للتلاقح الخبرى . فيجدر بنا أن نلخص براهيننا فيما يلي :

أولا - أن الابداع الفنى والأدبى يتم عادة - بل ودائما - والمرء سال عن نفسه أو وهو غائب عن وعيه وقد غاص فى أعماق النوم ، أو وهو منغمس فى حلم يقظة طويل . وأن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الخبرات التى سبق للمرء تحصيلها تعيش فى داخله وتنصرف بإرادتها المستقلة عن إرادته ، وأنها تقيم علاقات خاصة بها فيما بينها ، وأنها تتزواج بحيث تقدم كائنات خبرية جديدة . ذلك أن المبدع فنيا أو أدبيا لا يقدم نفس تلك الخبرات التى سبق له تحصيلها ، بل هو يقدم خبرات جديدة . فمن أين أتت تلك الخبرات أو النتاجات الجديدة المبدعة ؟ إنها بلا شك وليدة ذلك التلاقح الخبرى الذى لم يقصد اليه الفنان أو الأديب ، بل هو ذلك التلاقح الخبرى الذى أراده وخططت له تلك الكائنات الحية التى نسميها الخبرات . فالخبرات اذن بدخيلة الفنان أو الأديب لها عالمها الخاص . أنها تشبه الكائنات الحية ذات القوام الخاص بها التى يمكن أن تعيش فى جسم الانسان ولكنها ليست جزءا منه ، وليست مقوما من مقوماته . فالكائنات الحية التى تعيش بداخل الجسم كالميكروبات أو الديدان لا تخضع لإرادة المرء الذى تعيش بداخله ، بل هى تتكرر وفقا لقوانينها الخاصة بها . والكائنات الحية الخبرية أشبه بتلك الكائنات الحية التى تعيش فى حالة طفيلية على جسم الانسان مفتذية بما يناسبها من مقومات غذائية تجدها لديه .

ثانيا - أن المبدع الواحد - سواء كان فنانا أم أدبيا - لا يقدم ابداعا بنفس الكم أو على نفس المستوى من الكيف طوال حياته أو فى اطار جميع الظروف . انه قد يتوقف لبضعة أيام أو لبضعة أسابيع أو لبضعة أشهر أو حتى لبضعة سنوات عن الابداع . فما تفسير هذه الحالة ؟ ليس أمامنا سوى تفسير واحد ، هو أن ثمة مجموعة محددة من الظروف التى يمكن أن يحدث التلاقح والتناسل الخبريان فى اطارها . فإذا لم تتوافر تلك الظروف ، فإن التلاقح - ومن ثم التناسل - لا يحدثان . والأمر فى الواقع ليس فى يد الفنان أو الأديب . انه فى قبضة تلك الظروف التى اذا لم تتوافر فإن التلاقح والتناسل لا يحدثان . وبتعبير آخر فإنا نستطيع أن نقرر أن تباين نفس الفنان أو نفس الأديب فيما يقومان بإنتاجه دليل قاطع على أن زمام الانتاج الفنى أو الأدبى ليس بأيديهما . فليس الفنان

أو الأديب هما اللذان يختاران ويقرران أن ينتجا أو أن يتوقفا عن الانتاج .
بل الذى يختار ذلك هو حتمية الظروف * فكما أن الماء يغلى فى درجة
معينة بعد تعرضه لظروف معينة هى النار والضغط الجوى المعين ، كذا
فإن الفنان والأديب ينتجان فنا أو أدبا اذا ما توافرت الشروط الضرورية
للتلاقح والتناسل الخبريين *

ثالثا - قد تبدو العبقرية فى حياة بعض الأشخاص العاديين فجأة ،
وقد تستمر معهم تلك العبقرية فترة تقصر أو تطول * فاذا ما تصفحت
أعمالهم السابقة لظهور العبقرية أو أعمالهم بعد تزايل تلك العبقرية عنهم
فإنك تدهش وقد تتساءل : اليسوا هم الأشخاص أنفسهم وقد عاشوا فى
هل الظروف نفسها ؟ إذن فما تفسير هذه الظاهرة ؟ إنك لا تستطيع أن
تجد تفسيراً ناجحاً الا اذا استعنت بتفسيرنا البيولوجى لتلاقح الخبرات
وتناسلها * ففى هذه الحالة نستطيع أن نزع أن الظروف المناسبة
للتلاقح والتناسل الخبريين لم تتوافر لأولئك الناس الذين ظهر لديهم
النبوغ وبزغت العبقرية الا خلال تلك الفترة من حياتهم * فقبل تلك
الفترة أو بعدها لا تكون تلك الظروف المناسبة للتلاقح والتناسل الخبريين
متوافرة * ومن ثم فإن نفس أولئك الأشخاص لم يتمتعوا بالعبقرية الا خلال
الفترة المناسبة للتخصيب الخبرى *

رابعا - لقد لوحظ أن هناك فئة من الناس - ولو أنها فئة صغيرة
جدا - يطلق عليها علماء النفس اسم فئة ابلهات الحكماء Idiots Savants
فالواحد من أفراد تلك الفئة التى يعتقد علماء النفس أن مستوى الذكاء
الذى يتمتع به أفرادها هو مستوى منوط نسبيا وأقل بكثير مما يتمتع
به الشخص متوسط الذكاء ولكنه يحظى بعبقرية فائقة فى إحدى المهارات .
فلقد تبدو عبقرية الأبله العبقرى فى العزف على إحدى الآلات الموسيقية
أو فى التمتع بمهارة يدوية معينة فائقة القدرة ، أو قد يكون متمنعا
بإصلاح بعض الآلات الدقيقة كالساعات أو التليفزيونات مثلا * فكيف
يمكن تفسير تلك العبقرية التى تجد لها مكانا مناسباً تعيش فيه عند
ذلك الأبله ؟ اننا نفسر هذه الظاهرة العجيبة بالتلاقح والتناسل الخبريين .
فعل الرغم من أن الأبله العبقرى يكون متخلقا فى جميع أنحاء حياته ،
فإن الظروف المناسبة قد توافرت لديه لتلاقح بعض الخبرات القليلة لديه ،
فنتج عن ذلك التلاقح خبرات وليدة جديدة تكون على قدر كبير من الحيوية
والفاعلية ، فيشمار بالبنان الى ذلك العبقرى الأبله برغم تخلفه الشديد
فى معظم جوانب حياته الأخرى *

خامسا - هناك تفاوت شديد جدا فيما بين كمية الخبرة المحصلة
وبين الإبداع الفنى * فنحن لا نجد أن أصحاب الدراسات العليا من

الحائزين على الماجستير والدكتوراه مبدعون دائما ، بل قد نجد المبدعين من غير الحاصلين على دراسات نظامية أو قد نجدهم من الحاصلين على مؤهلات منخفضة جدا . فالعقاد مثلا لم يكن حاصلا الا على الشهادة الابتدائية ، وكذا فان الكثير من المبدعين في الفن أو الادب قد قدموا أعمالهم الفذة وهم بعد في مرحلة الشباب ولقد نجد أن نفس الشخص الذي قدم عملا عبقريا في شبابه لم يستطع تقديم أى عمل مبدع بعد حصوله على الدكتوراه في الفن أو في الأدب . فما تفسير هذه الظاهرة العجيبة ؟ أليس من المنطق المتشوق أن نقول انه كلما زادت المعرفة والخبرات الفنية أو الأدبية ، كان المرء أكثر قدرة على العطاء الفني والادبي ؟ الواقع أن هذا ليس صحيحا ، والصحيح هو أن التلاقح الخبري وما ينجم عنه من انجاب خبري هما العاملان الوحيدان لتفسير العبقرية ولتفسير الابداع الفني والادبي . فليس هناك اذن تناسب طردي فيما بين التحصيل الخبري وبين الابداع الفني أو الادبي ، ولكن هناك تناسب طردي فيما بين التلاقح الخبري والتناسل الخبري وبين ما يمكن ان يقدمه الفنان أو الأديب من ابداع فني أو أدبي . فمن الممكن أن نقول ان العقاد قد استطاع أن يقدم ثمار تلاقح خبري حلت في دخیلته . ونستطيع أن نقول أيضا ان مرحلة الشباب في حياة أحد العباقرة يمكن أن تشهد مثل ذلك التلاقح والانجاب الخبرين ، بينما لا تشاهد ذلك مرحلتا الكهولة والشيخوخة في حياة نفس ذلك العبقرى .

وهكذا نجد أن تفسير الابداع الفني والابداع الأدبي بالتلاقح والتناسل الخبرين هما الخليقان بالاعتبار . فاذا صح ما نزعاه هنا ، فائنا نكون بذلك قد قدمنا نظرية جديدة تجل عن سر العبقرية عند الفنان والأديب . ولقد يتسنى الجمع بين هاتين النظريتين اللتين قدمناهما في هذا الكتاب لتفسير عبقرية الفنان والأديب ، بحيث اذا نظرنا من زاوية كيميائية أو من زاوية بيولوجية ، فائنا نكون قد وثقنا عندئذ على وجه من وجهى الحقيقة في التفسير . ولعلنا بذلك نكون قد قدمنا تفسيرين وضعيين لعبقرية الفنان والأديب .

من حياة الفنانين والأدباء

فان جوخ :

اسمه فنسنت فان جوخ . كان يعيش في حجرة استأجرها وهو في مطلع شبابه في شقة إحدى الأسر بلندن . كانت تلك الأسرة مكونة من أم وابنتها الشابة المسماة أرسولا . كانت أرسولا لطيفة مع فنسنت ، مما جعله يتعلق بها ويعجبها بكل جوارحه . ولكن المسكين صدم عندما علم أن حبيبته مخطوبة لشخص غائب عنها منذ فترة طويلة . فآخذ في الإلحاح عليها بأن تزهد في خطيبها ، وأن تفسخ عرى تلك الخطبة معه ، وترتبط به هو لأنها لا بد تحس بنفس ما يحس به من حب ووجدان دافق نحوها . ولكن لشد ما كانت الصدمة عنيفة اذ تعمد أرسولا إلى صدمه بقسوة وإصرار . ولكن صدمها له وقسوتها عليه لم تكن لتزيده إلا تعلقا بها وملاحقة لها . وقد أدى إصراره على ربط حياته بها إلى طرده من المنزل بطريقة معيبة ومزرية .

انتقل فنسنت فان جوخ إلى حجرة أخرى في شقة امرأة عجوز وظلت صورة حبيبته أرسولا تطارده وتلح عليه سواء وهو في حجرته الجديدة أم في عمله كبائع للمصور والتحف الفنية في محل كان يملكه أحد أقربائه في لندن . ولكنه كان يرما بالكثير من السلع الفنية المعروضة للبيع بذلك المحل . وكان يبلى دهشته بل وانتقاده للزبائن الذين يسيئون الاختيار فيقعون على الصور والتحف القبيحة في تقديره بينما يعزفون عن الصور والتحف الجميلة في تصوره وحسب ذوقه . فكان بذلك فنانا وليس تاجرا ، مما اضطر مدير المحل إلى طرده في نهاية الأمر لأنه كان غليظا في نقده لأذواق الزبائن .

وقد تواكب مع طرده من عمله زواج أرسولا من خطيبها • فقرر فان جوخ مغادرة لندن وقد حصل على وظيفة مدرس في بلدة راسجبيت ، وهي بلدة ساحلية على بعد أربع ساعات ونصف بالقطار من لندن • وبعد عدة شهور وجد وظيفة أفضل في مدرسة جوتز الارسالية الدينية في ايلورث ، وكان جوتز قسيسا فاقنع فنسنت بأن يصير قسيسا قرويا •

بعد ذلك أخذ فنسنت طريقه الى مناجم الفحم حيث عمل هناك قسيسا وواعظا ، وعكف في تلك الفترة على القراءة المكثفة الى أن وصل في النهاية الى درجة من التشبع لم يعد بعدها يطبق مشاهدة أى كتاب ، وفي أحد أيام نوفمبر الصافية جلس على عجلة حديدية صدئة يراقب عمال المناجم من البوابة ، فشاهد أحد العمال كانت قبعته السوداء تظلل عينيه ، وكتفاه منحنيين وقد دس يديه في جيبي مسترته وركبته الكبيرتان بارزتان الى الخارج • ف جذب منظر الرجل انتباه فان جوخ وأثار به رغبة ملحة في رسمه ، فأخذ يفتش في جيبوبه ووجد القلم الرصاص وخطابا كان قد وصله من والده وبه صفحة بيضاء ، فأخذ يعبر عن انطباعه الفني بأن رسم ذلك المخلوق بسرعة ، وكانت هذه نقطة البداية في قصة فان جوخ مع الرسم •

وبعد أن عاد فان جوخ الى الدار التي كان يقطنها وجد بالمصادفة فروخا عديدة من الورق النظيف الأبيض وقلما ثقيل فعكف على الرسم حتى غابت الشمس وخيم الظلام على الحجرة وهو منهمك على الأوراق يرسم عليها •

ومنذ ذلك الحين انتقل الفنان بنشاطه ووجداته من المجال الديني الى رسم كل ما كان يثير خياله من شخصيات وأشياء ومواقف وعلاقات • وواصل العمل ليلا ونهارا • وعندما كان يجهد التعب ويعجز عن الرسم كان يلجأ الى القراءة • وكان يحب المناظر الخلوية حبا جما ، ولكنه كان يحب الدراسات المشتقة من الحياة •

عاد فان جوخ الى أسرته ودأب على الرسم ، وقد قام برسم شقيقته ويليمين وهي أمام ماكينة الخياطة كما رسم صورة الرجل ذي الفأس خمس مرات ، ورسم رجلا يعزق الأرض في أوضاع مختلفة ، ورسم باذر الحبوب مرتين ، والفتاة ذات المكنتسة مرتين ثم رسم امرأة بقبعة بيضاء كانت تقشر البطاطس ، وراعى الغنم وقد كان منحنيا على اغنامه ، وأخيرا رسم فلاحا عجوزا مريضا كان يجلس على مقعد بالقرب من المدفأة ، ورأسه

بين كفيه وقد استند بكوعه على ركبتيه ، ورسم الحفارين وحارثي الأرض من الجنسين • وكان ما يشعر به أنه يجب أن يرسم بلا توقف ، وأنه يجب أن يلاحظ وأن يسجل كل ما يمت إلى الحياة الريفية بصلة •

ونشأت علاقة حب قوية بينه وبين ابنة عمه الأرملة واسمها كاي وقد صارت ملهمته فيما صار يقوم برسمه ، وكان تشجيعها له في صمت وقد كانت تنصت إلى كلامه وتشجعه على التعبير عما في نفسه من آمال وأحلام تتعلق بفنه • وكانت كاي وجان طفلها الصغير يصحبان فنسنت كل يوم إلى الحقول حيث كان ينصب حامله بينما كان يظل جان يلعب في الرمال وكاي تقرأ في كتاب • وكان فنسنت يعكف على الرسم في انهماك وصمت وتدفق •

ولكن علاقة الحب بينه وبين ابنة عمه كاي لم تكن هي الأخرى بأفضل من حبه لحبيبته الأولى أرسولا • ذلك أنه عندما فاتحها بحبه هربت منه واحتقرته وصدته عن طريقها بمقت شديد • ولقد اكتشف فنسنت أن سبب صدها له هو أنها ابنة عمه من أول درجة وأن هذا لا يسمح له بالزواج منها وفقا للتقاليد الدائنة في أسرته • وذهبت كاي من حياته ولكن فقدانه لها كان بمثابة ضربة قاصمة للظهر لأن ذلك الصد الذي لقيه منها قد انضاف إلى صد حبيبته الأولى أرسولا له • ففقد الثقة في نفسه وأخذ يتجه نحو احتقار شخصيته •

وتعرف فنسنت بعد ذلك على إحدى الساقطات اسمها كريستين ، ووجد لديها الحشالة من العطف الذي كان بحاجة إليه بعد أن صدم في حبه الصادق مرتين • اتخذها فنسنت موديلًا يقوم برسمه ، وقد قامت بجلب شخصيات أخرى ليرسمها • وبصد أن استرد الفنان بعض الثقة بنفسه ، صار يعمل كل يوم لمدة أطول مما اعتاد ، كما صار يبذل جهدا أكثر • ولكنه أخذ يفقد شهيته للطعام ، وربما ظل طوال الليل يؤرقه السهاد ويفكر في الأشياء التي ينبغي أن يعملها • وبينما كانت قواه تخور ، كان انفعاله يشتد • وسرعان ما صار يعيش على طاقته العصبية • وربما تقلص جسمه في هيكله العظمي وتغشى العينين ضبابية قائمة • وكلما استبد به التعب استمات في العمل • وربما اشتعلت به النسوبة العصبية التي كانت تملكه ، وكان يدرك بفكره الوقت الذي مسوف يستغرقه لينتهي من اللوحة وقد صمم على أن ينتهي منها خلال اليوم نفسه • كان كرجل تقمصه ألف شيطان بينما كانت أمامه سنوات لاتمامها • ولكن شيئا ما كان يرغمه على أن يمزق نفسه كل ساعة من الساعات الأربع والعشرين • وفي النهاية يصير في أقصى انفعاله وهياج

العصبى • ويتبع هذا حدوث مشهد مخيف • فإذا وقف أحد في طريقه ، فانه كان يندفع مزجرا الى اللوحة بكل ما لديه من قوة ، ولا يهمه ما تستغرقه من وقت حتى تنتهى • فكانت لديه دائما العزيمة الكافية للعمل حتى آخر قطرة من اللون ، ولا شيء يمكن أن يوقفه قبل أن ينتهى منها تماما •

وحالما كانت تنتهى اللوحة ينهار ويسقط متهاككا وتخور قواه ويصاب بالمرض ويبدأ فى الهذيان • وتمضى أيام وهو مريض حتى يستعيد صحته وعافيته • وكان استنفاده لقواه يصل حدا يجعله يشعر بالغثيان عندما يرى أو يشم رائحة الطلاء • وفى بطء شديد تعود له قواه • وفى صحوته قد يستعيد اهتمامه ويروح يتجول فى الاستديو ينظف الأشياء أو يتمشى فى الحقول • وفى مبدأ الأمر لا يرى شيئا ، ولكن فى النهاية تقح عيناه على بعض المناظر وعندئذ تبدأ الدورة مرة أخرى •

واقترن فنسنت بكريستين لفترة طويلة من الحياة بغير زواج • ولكنها لم تكن تفهم الا قليلا مما كان فنسنت يعمل ، وكانت تعتقد أن مهمه فى تصوير الأشياء ضرب من الأفكار الثابتة التى تكلف غالبا وأدركت أن الرسم هو الصخرة التى بنيت عليها حياته • ولم تبدل أية معارضة • والنتيجة أن التقدم البطيء والتعبير الاليم فى عمله لم يعقها عن معاشرته ، فقد كانت كريستين رفيقة طيبة لأغراض الحياة المنزلية العادية • ولكن الحياة العادية المنزلية لم تكن تحتل الا جزءا ضئيلا من حياة فنسنت •

وعندما كان فنسنت يضطر الى العمل بالبيت من الصباح حتى يرخى الليل سدوله ، كان من الصعب أن يحافظ على علاقة مرضية معها ، وعاد يرسم من جديد وكان يوفر من النقود التى يصرفها على الألوان • ولكن الموديلات كانت تلتهم ماله على حساب بينه وأسرته • فقد كان الناس الذين يقبلون أن يعملوا لقاء أجر زهيد فى أسوأ نوع من الأعمال الحفيرة يطلبون مبلغا كبيرا لا شيء الا ليحضروا ويجلسوا أمامه • وطلب فنسنت الاذن بالرسم فى مصحة الأمراض العقلية ولكن السلطات صرحت له بأن هذا الأمر لا سابقة له عندهم ولهذا فانه لم يستطع أن يرسم هناك الا فى أيام الزيارة •

وعندما ساءت حال فنسنت المالية والنفسية - وقد وجد أن حياته مع كريستين أصبحت مستحيلة - قرر العودة الى وطنه • فقد كان مريضا يتضور جوعا ، وكانت أعصابه مهتمة ، كما كان منهوك القوى خائز

العزيمة • وهو سوف يعود الى وطنه ليرى أمه ويقضى ببيته بضعة أسابيع ليسترد فيها صحته وروحه المعنوية • وخامره احساس بالطمأنينة لم يعرفه منذ شهور طويلة عندما فكر في ريف بلده وأسوار النباتات الشوكية وصحبته كريستين وطفلاها الى المحطة ووقفا جميعا على الرصيف وقد عجزوا عن الكلام وأقبل القطار واستقله فنسنت وبعد عنهم الى الأبد •

وفي أحضان أسرته لم يكن يتناول طعامه مع أفرادها على نفس المائدة ، بل كان يتناوله في أحد الأركان واضعا الطبق في حجره ، بينما كانت الرسوم التي أنجزها في يومه ملقاة على مقعد أمامه ، وكان يتفحص رسومه بعينين نقاذتين ويمزقها اربا اربا اذا ما عثر فيها على أي خطأ • ولم يكن يتحدث أبدا الى أفراد أسرته وكانوا يدورهم نادرا ما يخاطبونه •

وبعد بضعة أسابيع من وجوده في بلدته أخذ يخامره شعور بأن الناس من حوله يراقبون حركاته بل ويقتفون أثره • وفي بداية احساسه بهذا الشعور حاول أن يتخلص منه ، ولكنه لم يتمكن من ذلك ولكان عيون الناس كانت تخرق ظهره بنظراتها الحادة • وكثيرا ما كان يرى أشباحا لا وجود لها • وفي إحدى المرات خيل اليه أنه لمح طرف الثوب الأبيض لامرأة وهي تتوارى خلف شجرة • وفي مرة أخرى وبينما كان خارجا من بيت أحد النساخين رأى شبحا يسرع في الطريق • ومرة ثالثة أيضا وبينما كان يرسم في الغابة ترك حامل صورته وسار الى الفدير ليشرب • وعندما عاد وجد بصمات أصابع على اللون الذي لم يجف •

كان الشبح الذي لمحه فنسنت حقيقيا • انها إحدى فتيات البلدة التي أعجبت برسمه واسمها مارجو • بيد أن فنسنت لم يحس نحوها بمثل ما كانت تحس به من حب نحوه • وكانت القرية تحب مارجو ولكنها كانت لا تأمن بجانب فنسنت وتتوجس منه خيفة • وحاولت والدته مارجو وشقيقاتها الأربع قضم هذه العلاقة ولكن دون جدوى •

ولم يفهم فنسنت مطلقا لماذا كان أهل البلدة يكرهونه الى هذا الحد • فهو لم يتدخل في شئون أحد ولم يؤذ أحدا • وكان بين أهل القرية وبين فنسنت ود مفقود لأنهم كانوا لا يتقون به ولأنهم عجزوا عن فهم أسلوبه في الحياة • واستطاع هو أن يحس بكرهيتهم تحيط به من كل جانب فقد كانوا يديرون له ظهورهم عندما يقترب منهم ، ولم يقبل أحد منهم أن يتحدث اليه أو أن يزوره وأصبح واحدا من المنبوذين •

فقد فنسنت الرغبة في إقامة أية علاقات اجتماعية بالآخرين • وكان

الوقت الوحيد الذى يشعر فيه بالحياة هو ذلك الوقت الذى كان يكدح فيه فى عمله . أما عن حياته الشخصية ، فلم تكن له حياة بمعنى الكلمة . فقد كان مجرد آلة متحركة عمياء يصب فيها طعاما وشرابا وألوانا فتخرج عنه مغيب الشمس لوحات مرسومة . ولكن لاي غرض وبأى ثمن ؟ مقابل لا شيء بكل تأكيد . لقد كان يعلم أن أحدا لا يريد شراء لوحاته . اذن لماذا العجلة ؟ ولماذا يدفع بنفسه ويشير انفعالاته لكى يرسم عشرات وعشرات من اللوحات حتى أصبح الفراغ الذى تحت سريره النحاسى ممتلئا باللوحات ؟

لقد هجرت رغبة النجاح فنسنت . فقد كان يعمل لأنه يحب أن يعمل ، ولأن هذا كان يعنيه من آلام عقلية ولأن هذا كان يشبع أفكاره القائمة وذهنه المريض . انه يستطيع أن يحيا بلا حب وبلا صداقة وبلا صحة ، ولكنه لا يستطيع أن يحيا بلا فرشة فى يده .

وأقام فنسنت مع فنان آخر هو جوجوين وقد كانا يرسمان طوال النهار ، ثم يتصارعان طوال الليل ، لا ينمان مطلقا ويأكلان قليلا . وفى إحدى الليالى ذهبا الى المقهى وطلب فنسنت قدحا من الجعة المخففة ، ولجأة ألقى بالكوب وبما يحتوى الى رأس جوجوين ، فتفاداه جوجوين وحمل صديقه الى البيت وألقى به على السرير ولكن جوجوين كان يحب فنسنت من جهة ، ويود مفادته فى الوقت نفسه خوفا من انفاعاته من جهة أخرى . ولكن فنسنت كان يتوسل اليه تارة ، ويتملقه تارة أخرى ، أويلعنه ويهدده تارة ثالثة بل انه كان يبكى نادما على ما صدر منه تجاهه فى بعض الأحيان .

وفى إحدى الليالى هاجم فنسنت صديقه فلاذ الأخير بالهرب منه فتوجه الى حجرته وتناول المرأة ووضعها على منضدة الزينة وأسندها الى الحائط وقام بقطع أذنه بالموسى ثم التقطها وغسلها ولفها فى بعض الأوراق التى كان يستخدمها فى الرسم عليها .

ظل فنسنت بالمستشفى بعد قطع أذنه فترة طويلة وقد كان يرسم خلالها أزهار وورود حديقته . وفى النهاية عاد الى بيته ولكن السكان المجاورين وأطفالهم كانوا يشيعونه بالسخرية والاستهزاء كلما مر أمامهم . ولقد فقد أعصابه مرة أخرى بعد أن طارده الأطفال فجرى الى حجرته وظل يلقي بالأكواب والكراسى وكل شيء يستطيع حمله واللقاء به من الشباك .

ودخل فنسنت إحدى المصحات العقلية وظل بها بضعة اشهر ثم خرج منها ليستعيد نشاطه مرة ، وليرتقى فى أحضان اليأس مرة أخرى .

وفي نهاية المطاف وقف بأحد الحقول وأدار وجهه للشمس وضغط بالشمس على صلغه وجذب الزناد فخرجت الرصاصة لتقتله ، فسقط ميتا على وجهه في طين الحقل ، وكانت هذه نهاية عبقرية مجنونة ولدت مع هذا المصور العظيم في عام ١٨٥٣ وانطقات شعلتها في عام ١٨٩٠ .

سيف وائلي :

ولد سيف وائلي في عام ١٩٠٦ بالاسكندرية وعاش بها وعشق الفن مع أخيه أدهم وائلي . كان سيف رجلا عصاميا تعلم الفن بجهوده الذاتية ، وأقام أول معرض له مع أخيه أدهم بعد خمسة عشر عاما من العمل المتواصل في صمت . وفاز بجائزة مختار للتصوير عام ١٩٣٦ وفاز بالجائزة الأولى في إحدى دورات بنيالي الاسكندرية في التصوير عن لوحة « السيمفونية الثالثة لبيتهوفن » وانتخب رئيسا لجمعية الفنان والكتاب « الاتيليه » بالاسكندرية عام ١٩٦٣ ، ومنحه الاتحاد السوفيتي جائزة جمال عبد الناصر عام ١٩٥٧ . ونال حوالي ثلاثمائة جائزة محلية وعالمية ، وحصل على جائزة الدولة التقديرية والميدالية الذهبية عام ١٩٧٦ ، وحصل على وسام العلوم والفنون ومفتاح الاسكندرية ، ونال درجة الدكتوراه الفخرية عام ١٩٧٦ تكريما واعترافا بدوره وفنه ، ومنح درجة زمالة الفنانين من جامعة كامبردج وجواز سفر ايجابي وأدبي من نفس الجامعة . وكتب عنه في دائرة المعارف البريطانية ولقبته فرنسا بـ « ديجا » العصر الحديث .

ولم يكن لسيف وائلي مغامرات تذكر . فلقد كرس حياته للفن قبل أن يفكر في الزواج . عشق الفن منذ نعومة أظفاره ، وظهرت موهبته المبكرة في الرسم في صباه ، وظل ملازما لأخيه أدهم خلال دراسته بالمرحلة الابتدائية ثم بالمرحلة الثانوية ، وكانا يقضيان معظم الوقت في الرسم ، ويعرضان ما يرسمانه على أصدقائهما ومعارفهما . وكان أدهم مهتما بشئون الاتيليه . فكان يجهز الحمامات ويعد القهوة ويقضيان الوقت في الرسم وفي النقد المتبادل لما ينتجه كل منهما . على أن القدر كان قاسيا على سيف ، إذ حرره من أخيه إذ اختطفته يدا المنية ، فظل الأخ سيف وحيدا .

على أن الفنان سيف وائلي كان مفعما بالعاطفة الدافقة وإن كانت عواطفه نحو المرأة قد انحسرت في بادئ الأمر في الحيز الرومانسي . فكان يرى في المرأة الجمال المقتبس من العديد من النساء الجميلات . فكان يرى المرأة حلما جميلا وطيفا خلابا . ولكنه حصل على شريكة حياته احسان

مختار وقد كانت له التلميذة الوفية وصديقة العمر المخلصة والزوجة الوفية .

لم يكن سيف وائلى يعرف المواعيد والحساب . ولم يتقن بروتوكولات الرياء وأصول المراوغة . فكان دائم الانهماك فى العمل . فكان اذا قام الى احدى لوحاته ليبدأ العمل فيها ، لم يكن لينام الا اذا انتهت أو انتهى . أما اذا هو تركها فانه لم يكن ليعود اليها الا اذا كتب لها القدر ذلك .

وكان سيف فوضويا فى مرسمه الكبير الذى كان شبه بقعة من لون هادئة زاهية تتحرك فى فراغ . عاش فيه ببساطة وكانت حياته شبيهة باللوحة الكبرى التى لم يرسمها بعد . وخلق أشكاله من الفراغ الذى كان يحيط به .

وكان الحزن والوحدة والمرض والحياة مزيجا هائلا من المذاهب والتيارات الخاصة فى حياة سيف ، وقد تحولت بين يديه الى أشكال ذات صدى جديد من الرؤية الذاتية .

ولم يشأ وائلى أن يكون اعلانيا ، ولم يكن يعلم أنه يصير يوما ما من كبار الفنانين فى العالم . ولم يهدف الى الشهرة ولكن الحظ كان يسير نحوه بخطوات سريعة .

ولم يلتزم سيف وائلى بأسلوب خاص لاحدى المدارس الفنية ، كما أنه لم يلتزم بمذهب فنى معين . ومع أنه خاض مذاهب ومدارس شتى ، فهو لم ينتم الى احدها . فصار فريدا فى النهاية لأنه كان فنانا متميزا له المقلدون الكثيرون والحاقدون الكثيرون أيضا . ولأنه عصامى فقد تعلم الفن دون دراسة أكاديمية .

وعاش فى مرسمه الثالث والأخير وحيدا . وكان الحزن يفاجئه بفتة فيترك اللون الأسود والمعتم فوق اللوحة التى يرسمها . ومع ذلك فان البهجة والفرح كانا يخيمان على سمائه فى بعض الأحيان .

وفى بيته فوق سينما رويال بالاسكندرية كان يقع مرسمه حيث تقابلت الكتب والألوان والفرش وزجاجات الحبر والأقلام وعلب السجائر والكبريت وطفائيات السجائر الفارغة والمزدحمة . وأكثر ما يدهشك هذا العدد الكبير من اللوحات المكسرة أو المتراصة التى تكاد تعجب نور الشبايبك المطلقة على هذا الحى الهادئ . مئات الألوف من الأعمال واللوحات والاستكشافات . يتراعى لك فيها الخط واللون والتكوين بل والرمز .

ورحل سيف واتلي في شهر فبراير عام ١٩٧٩ قبل أن يرى متحفاً يضم أعماله وأعمال أخيه أدهم واتلي .

عن مجلة التوحة ديسمبر ١٩٨٠

بيتر سيلرز :

في الأسبوع الأخير من يوليو عام ١٩٨١ مات الممثل سيلرز في إحدى مستشفيات لندن اثر أزمة قلبية حادة . وهو من أعظم ممثلي الكوميديا في العالم . وقد بدا موته مفاجئاً لمن لا يعرفون أو يتابعون أخباره الخاصة ، خاصة وأن سيلرز الفنان كان موجوداً ومنتشراً في مهرجان كان السينمائي في مايو من نفس العام الذي مات فيه . وكان في المهرجان في حالة من المرح الشديد ، كما كان يبدو حيويًا وأقل من عمره الحقيقي وهو أربع وخمسون سنة وكانت ابتسامته الساحرة لا تفارق وجهه ، مثلما لا تفارقه زوجته الصغيرة الجميلة ليد التي جلست الى جواره في المؤتمر الصحفي الذي تلا عرض آخر أفلامه وكان جمالها ملفتاً للأنظار .

ولكن ربما كان سيلرز يضع قناعاً من الأقنعة الكثيرة التي اعتاد أن يستخدمها في أدواره . أو ربما كان يتقمص إحدى الشخصيات التي ظل يتمتع بها السينما في العالم كله طوال أكثر من عشرين سنة . فالأخبار والحكايات والتحليلات التي حملتها الصحف ووكالات الأنباء على اثر وفاته تؤكد أن حياة هذا الفنان الخاصة قد تميزت بالزيجات الفاشلة والصحة العلية .

وكان سيلرز يقول لأصدقائه « ليس لدى ما يدلني على من هو بيتر سيلرز . وكان ميالا في السنوات الأخيرة الى الفرق في فترات طويلة من الوحدة والكتابة . وفي إحدى هذه الفترات قال : « لست شخصاً مسلياً في أي حفلة ، وإنما أجلس منزويًا في أحد الأركان » .

ولقد ولد بيتر ريتشارد هنري سيلرز في شاحنة لاهدى فرق المسرح المتجولة في ٨ سبتمبر ١٩٢٥ في بلدة « سوث سي » الانجليزية حيث كان والداه عضوين في الفرقة التي يشتركان في إحدى جولاتها .

ونشأ بيتر مع هذه الفرقة الى أن قامت الحرب العالمية الثانية فعمل لفترة مع فرقة العروض الموسيقية التابعة للسلح الجوى الملكي ، ثم أصبح نجماً اذاعياً في بريطانيا في الخمسينيات ، وكان يقدم سلسلة من الاستعراضات تحت عنوان « جودن شو » وكان دخول سيلرز الرئيسي الى عالم الأفلام السينمائية في الفيلم البريطاني « اننى على ما يرام جاك » حيث

لعب دور مستول متلاعب فى إحدى النقابات ، ثم أصبح نجما عالميا فى أوائل الستينات حينما اشترك مع صوفيا لورين فى بطولة « المليونيرة » .

ومن بين جميع أدواره اشتهر سيلرز بدور « المفتش كلوزو » المخبر السرى الفرنسى غريب الأطوار فى الافلام التى عرفت باسم بنك بانتر . وقبل وفاته بأيام قليلة كان قد بدأ العمل فى سيناريو الفيلم الخامس من أفلام بنك بانتر بعد أن اشترك فى أربعين فيلما طوال حياته .

ولكن على الرغم من نجاحه الكبير على الشاشة فإن حياة سيلرز شابقتها المشاكل المنزلية . فقد تزوج أربع مرات . كان زواجه الأول وأطول زيجاته عمرا زواجه من الممثلة الأسترالية « آن هاو » التى أنجبت له طفلين . وفى أوائل عام ١٩٦٤ تزوج من الممثلة السويدية «بريت اكلاند» وكانت فى الحادية والعشرين من عمرها ، فأنجبا « فيكتوريا » التى تبلغ من العمر الآن ١٥ سنة ثم انفصلا بعد خمس سنوات من الزواج . وفى سنة ١٩٧٠ تزوج من « ميراندا كدارى » ثم انفصلا . ومنذ ثلاث سنوات فقط تزوج سيلرز من ممثلة ناشئة أخرى اسمها « لن فريدى » وماتت وهى زوجته .

وقد اعترف بيتر سيلرز ذات مرة بأن الأزمة التى تعاوده كثيرا هى أزمة بحثه المستمر عن هويته الحقيقية وقدرته على تجسيد هذا الخليط الغريب من الشخصيات الفنية . وقال « لن أستطيع أبدا أن أصبح نجما حقيقيا لهذا السبب . فأنا ممثل شخصيات ، ومع ذلك لم أستطع أبدا أن أمثل شخصية بيتر سيلرز بالطريقة التى يمثل بها كارى جرانت شخصية كارى جرانت على سبيل المثال ، لأننى لا أملك تصورا محددا عن نفسى . وقد كان سيلرز أول ممثل كوميدى يعترف بخوفه من القيام بدور المهرج فى حياته الخاصة . وقال « لا يوجد فى «لامعى أية سمة فكاهية » وقال أيضا « ليس هناك ما أخشاه أكثر من ذلك الصمت البهيمى الذى يخيم حينما تستقبلنى جماعة ما من الناس . فأعرف أنهم يفكرون بينهم وبين أنفسهم وسط الصمت المطبق قائلين « ما هو قد وصل وفى أية لحظة فإنه يمكن أن يقول أو يفعل شيئا يجعلنا ننفجر من الضحك ولكننى لا أفعل شيئا من ذلك بالطبع » . وقد قالت زوجته « لن » ذات مرة « إن عقله فى حالة غليان مستمر بحثا عن الغرض من وجوده فوق هذا الكوكب وما إذا كان وجوده يساوى شيئا على الإطلاق » .

وقد تجلّى انشغال بيتر سيلرز بالبحث عن هويته الحقيقية وعن معنى حياته فى تصميمه على أن يلعب دور « تشانس » فى فيلم « أن تكون هناك » الذى رشح لاحدى جوائز الأوسكار فى وقت سابق على هذا العام ، كما توقع

جمهور مهرجان كان السينمائي الذي عقد في مايو الماضي أن يفوز عن هذا الدور بجائزة التمثيل وقد جسدت شخصية « تشانس » بشكل واضح اصرار بيتر سيلرز المستمر على أنه يملك شخصية متميزة وذلك لتقديمها، شخصية رجل لا يعرف شيئا عن العالم الا من خلال التليفزيون .

ومن بين الشواهد القوية على قلقه في حياته الخاصة كان رفضه القيام بأي دور على المسرح متعللا بأنه لا يستطيع أن يؤدي الدور نفسه بالكلمات والحركات نفسها ليلة بعد ليلة طوال شهر .

ويتجلى نفس المعنى - أي القلق وعدم الاستقرار - في بعض عاداته كتغييره للسيارات مثل الجوارب فقد اشترى سبعين سيارة في سبع سنوات . وقد كان مسرفا اسرافا غير عادي وكان يقول « أنا لا أؤمن بأن أكون أغنى أهل المقبرة » وقال أيضا النقود لا تجلب السعادة « هل رأيتم أبدا مليونيرا مبتهجا ؟ أو يفعل الأشياء التي يريد أن يفعلها ويعيش الحياة التي يعتقد أنها الأكثر أهمية ؟ » .

وقد مثل ذات مرة عن أقصى طموحاته فأجاب أظنني مازلت بحاجة الى ذلك العمل الكبير الفريد الذي يجعل الناس يتذكروني دائما « وحينما سمع المخرج الأمريكي « بلاك ادوارز » الذي قام بإخراج أفلام سيارز الخمسة عن « المفتش كلوزو » خبر موته قال « ان موت سيلزر ضربة مؤلمة فقد فقد العالم موهبة كبيرة » .

أما الكاتب الأمريكي « جو هيامز » الذي اشترك مع سيلرز في كتابة « سيرة حياته » تحت عنوان « سوق سيلزر » فقد قال أن سيلزر كان رجلا شجاعا رفض أن يسمع لقلبه الضعيف بأن يعطل عمله وكان يريد أن يشرع في مراجعة مخطوط الكتاب في اليوم التالي لموته وحينما قلت له انه لا يستطيع أن يعمل وهو مريض قال لي « لا تهتم فان عليك أن تعيش قبل أن تموت والا فسوف تموت قبل أن تعيش » .

أما الممثلة « اليك سوميرز » التي لمعت مع سيلز في فيلم « طلقة في الظلام » فقالت انه كان ممثلا يسهل على زملائه الممثلين العمل معه . وقالت « لقد كان رائعا في ارتجاله أسلوب أدائه التمثيلي حينما تبدأ الكاميرات في العمل . وشهدت بعكس ما كان سيلرز يقوله عن نفسه فقالت « انه شخصية دافئة للغاية وممثل كوميدى عظيم » .

أما بيتر سيلرز نفسه فقد كان يحب أن يصف نفسه بأنه الرجل الذي لا كيان له ، لكنه الذي يملك ألف صوت . ورغم أن النقاد في الغرب وصفوه بأنه واحد من أعظم ممثلي الكوميديا السينمائية منذ شارلي شابلن وواحد من ألمع الشخصيات ، فقد كره سيلرز دائما أن يمثل شخصيته

الخاصة أو ربما كان كرهه ناتجا عن عجزه عن ادراكه لشخصيته . فقد كان يقول اننى لا شىء على قدر علمى وليست لى شخصية أتميز بها من أى نوع ليست عندى شخصية أقلها للجمهور وليس عندى ما أعرضه ورغم أن النقاد والمخرجين وصفوه بأنه ممثل كوميدى ، فقد كان سيلرز نفسه يصر على أنه لم يكن ممثلا كوميديا وإنما ممثل شخصيات ، وذلك أيضا على الرغم من اصراره كما قلنا بأنه لا يملك شخصية خاصة به .

وقد تكون الشخصية التى يمثلها شخصية عالم مجنون أو ضابط مولع بالقتل أو دوق أرستقراطي متعال ، أو مخبر سرى دائم الهذيان بأسرار القضايا ، ولكنه لم يكن يستطيع أن يعثر على مكونات شخصية بيتر سيلرز نفسه . ومن أكثر أفلام سيلرز شهرة فيلم « الفار الذى زار » وفيلم « أنا بخير يا جاك » أو « لوليتا » و « الدكتور سترونج لوف » . وقد مثل أول أفلام المفتش كلوزو مع المجرم العتيد بنك بانتر عام ١٩٦٣ فى الفيلم الذى حمل عنوان « بنك بانتر » ثم قام بتمثيل نفس الشخصية فى أفلام « طلبة فى الظلام » و « عودة بنك بانتر » و « بنك بانتر يضرب من جديد » و « انتقام بنك بانتر » .

وكان سيلرز يعتزم أن يكتب بنفسه قصة وسيناريو الفيلم السادس من نفس السلسلة بعنوان « حكاية حب بنك بانتر » لولا أن عاجلته المنية فمنعته من أن يتحول الى كاتب لقصص وسيناريوهات أفلامه وان كان قد ترك بعض مسطور من قصة حياته .

(عن مجلة الدوحة ديسمبر ١٩٨٠)

هى زيادة :

كانت « مى » أنسة لبنانية ، تكتب العربية والفرنسية ، وتقابل الرجال وتحدث الى الأدباء واهل الفكر ، ويتحدثون اليها ، وفيهم أكثر من أعزب عاش حياته بلا زوجة ، وهم جميعا بين متزوج وأعزب ، يضطربون فى مجتمع لا تبدو فيه المرأة الا كالطيف ، واذا أسفرت واحدة من النساء ، كانت كالمحبة تماما ، لأنها لا تحسن حديثا يشوق الرجل المثقف أو يمتعه ، أو يثير خياله ، أو يوحى اليه أو يلهمه بفكرة أو عاطفة أو خاطرة . ولذلك فقد تجمع حولها عدد غير قليل من الرجال ، بعضهم مثلها من لبنان وسوريا كخليل مطران وداود بركات وأنطون الجميل وشبلى شميل ، ونجيب هوارينى ، وبعضهم من مصر كالطفي السيد وعباس العقاد ومصطفى عبد الرازق ومصطفى صادق الرافعى وأمين

واصف • وكانت تتبادل مع بعض هؤلاء الرسائل ، ومن هذه الرسائل ،
ومما نشر عن أحاديث الندوة ، تحس أن هذه الأحاديث تكاد تكون غزلا
مستورا بين صاحبة الندوة وزائريها • فالجميع يحاولون التودد اليها
في تحفظ واحتياط ، وهي تستثير عواطفهم ، اذ تتلطف معهم ، وتقرب
وتبتعد من الواحد منهم بعد الآخر ، وفي حضور الآخرين ، فيكون لهذه
اللعبة - لعبة الحب المستور - نشوة في نفوس هؤلاء المحرومين من المرأة
في الصورة التي تمثلها « مي » ويخرج كل منهم من الندوة ، وهو أسعد
حالا ، وأطيب نفسا • ولعل بعضهم كان يخرج من هذه الندوة وهو
يحسب أنه ظفر من ودها والتفاتها بأكثر مما ظفر سواه •

يقول عنها الكاتب الكبير فتحى رضوان « ولقد أحسست على أوضح
صورة ، بالأثر الذى كان لى فى مجتمعنا وقتذاك فى محاضرة ألقتها فى
قاعة الجمعية الجغرافية • لقد كانت القاعة ممتلئة فلم يبق مكان لواقف
أو جالس ، ولما ظهرت « مي » على المنصة وفى يدها منديل ، ورأسها
تميل فى دلال لطيف يميننا ويسارا راحت الأنظار تتابعها وتلاحق حركاتها
فى شغف باد ، ولم تسخر « مي » بدورها وسعا فى أن تحرك شسجون
السامعين بنبرات صوتها ، وطريقة أدائها ، فكانها مطربة • والحق أنى
لا أذكر هذه المحاضرة حتى أرانى أخلط بينها وبين أم كلثوم فى حفلاتها
الفنائية • وهناك شبه بينهما من حيث تكوين جسميهما • • وانقطعت
أخبار « مي » منذ ذلك اليوم فلم أعد أسمع شيئا عنها ، فقد انقطعت
عن الكتابة فى الصحف ، وفجأة سمعت أن قضية رفعت من بعض أقاربها
عليها لتوقيع الحجر عليها (بعد وفاة والدتها) ، وأنها تعاني اضطرابا
عصبيا • »

وقيل ان عزلتها الشديدة وانكارها القاسى لحاجيات جسمها العاطفية ،
أورثها هذا المرض ، وأخذت تعالج فى مصحة بلبنان ، « وبذلك انطوت
صفحة كاتبة من ألمع كتاب العربية ، كانت آثارها على اختلافها آية من
آيات الرقة ، تنضج بالانفعال الوجدانى ، وتتسم بالحزن الهادى ،
وتمتاز عن غيرها من الكاتبين بموسيقية وشاعرية تدل عليها • فلم تكن
« مي » تصطنع أسلوب الرجال ولا تقلدهم ولم تكن رجلا فى ثياب امرأة
بل كانت امرأة حتى أطراف أصابعها ، وقد استطاعت بأنوثتها الناضجة
ولطفها الأخاذ ، وأسلوبها الفريد فى الحياة أن تكون مصدر الهام رجال
كثيرين أحبوها وأسرفوا فى الحب ، وظنوا جميعا أنها أحبتهم ، فأسعدهم
هذا وحرك وجدانهم ، فأسندوا الى الأدب العربى أياد بيضاء ، وأضافوا اليه

• صحفا باهرة الفضل فيها راجع الى مي التي عاشت وحيدة وماتت في عزلة موحشة •

ويقول عنها سلامة موسى « على أني أظن أن السبب للترزعزع النفسي الذي أصاب مي كان انتقالها الفسيولوجي من الشباب الى الكهولة • وهذا الانتقال كثيرا ما يخل بالاتزان الفسيولوجي عند بعض النسوة وقد ماتت مي منذ أكثر من سنتين بعد سنوات قضتها في مستشفى الأمراض العقلية في لبنان ، ولما عادت زرتها مع صديقي الأستاذ أسعد حسني ، فتحت لنا الباب • فرأيت شخصا لا أعرفه : رأيت سيدة بيضاء الشعر كأنها في السبعين فسندت عيني ، فغمزني أسعد وهمس : الأنسة مي • فسلمت وتضاحكت • ولكنها أدركت كل شيء واستولى على اكتئاب وخجل وجمود وارتسمت في ذهني صورة العذاب النفسي الذي لقيته هذه المسكينة مي في مرضها • ولكن سرعان ما زال عني الاكتئاب والحجل والجمود ، اذ شملني أسف • فان مي قدمت الينا وشرعت تقص علينا ما قاسته في المستشفى وكيف البسوها « الجاكطة » التي تمنع العريضة عند المجانين ، وكيف أضربت مي عن الطعام ، ثم كانت تروي لنا ما وقع فتذكر كيف أن أدباء مصر نسوها وتركوها ولم يسألوا عنها ، كانت تضحك مرة وتبكي أخرى • وتكرر منها هذا كثيرا وأدركت أنها لا تزال في حاجة الى المستشفى •

ويقول سلامة موسى عن مي زيادة أيضا « ومخلفات مي الأدبية كثيرة ، ولكنها كانت في حديثها أبرع وأذكى مما كانت في جميع ما كتبت ، وكنت أقول لها ان السبب لتفوق حديثها على مقالاتها أنها شرقية تخاف في الكتابة أن تبوح بكل ما تفكر فيه ، ولكن هذا الخوف يزول عنها في الحديث • وقد يتساءل القارئ هنا ولم لم تتزوج مي مع جمالها وثقافتها • فالجواب انها كانت تعيش في وسط شرقي ، ولو كانت مي قد نشأت في برلين أو باريس أو لندن لوجدت الكثيرين ممن ينشدون الشرف والسعادة بالزواج منها والفخر والمجد بالتصاق تاريخهم بتاريخها • ولكن اخواننا اللبنانيين على الرغم من عصريتهم ، لا يزالون شرقيين ولم يستطيعوا أن يسيغوا زوجة تستقبل ضيوفها في صالون أدبي له حرية الصالونات الأدبية في المناقشة والاختلاط • وبكلمة أخرى نقول : ان مي عاشت عمرها قبل ميعاده بخمسين سنة • »

وقد وصف الدكتور منصور فهمي زيارة قام بها لمي تشبه زيارة سلامة موسى لها فقال : « طرقت على الأدبية بابها في أصيل يوم من الأيام ولحل ذلك كان في سنة ١٩٣٦ ونابرت في دق الجرس وفتح الباب لي امرأة فبرولت الى الداخل ، فاذا بالسيدة التي فتحت لي الباب

انسانة نقشاء الشعر ، مشعثة الرأس ، شاحبة الوجه ، مقرحة العين
يلف جسمها المترهل جلباب أبيض فضفاض ، وتلابسه أشعة صفراء خافتة
يرسله مصباح كهربائي صغير يتدلى من سقف الدهليز . انها « مى »
الآفلة ، ولم أتبين منها ومن بقايا شروقه الا ابتسامة باهتة تتأرجح على
شفتين تحاول أن تغزوها طلائع النحيب ووسواس الهموم . وقفت
السيدة فى مدخل الدهليز دون أن تتكلم والابتسامة الذابلة الحائرة تتردد
على ثغر عهده حاقلا بالسناء ومليئا فيما مضى بأزهر البسمات ولكنه
اليوم كاد أن يكون متقلصا من الألم . وكأنها الأدبية تغمرنى بكل نظراتها
وتصوبها الى هيكلها وكأنها كانت ترفقها بتيار من عذوبة وحنان . ولكنها
لم تشر الى بالدخول الى غرفة الاستقبال ولم تستدرجنى اليها حتى ولم
تشر الى بالجلوس على مقعد من المقاعد المبعثرة فى المدخل ، وظلت واقفة
أمامى ناظرة الى وجهى شبه باسمة وباكية ومتوسلة . على أننى لم أفقد
رباطة الجأش وحرصت على أن تصل كلمائى المحدودة القصار الى نفسها
وتنفذ اليها فى الأعماق . ولكن السيدة التى أوجه اليها كلمائى القاطعة
الصادقة لا تجيب ، وتظل تغمرنى بنظرات فيها العطف وفيها الحنان .
وتطفر الدموع الى عينيها الجميلتين الذابلتين وتنطق فى همس بنحو تلك
الكلمات المبهمة المتقطعات البعيدات من صوغ العبارة المتصلة والخيالات
من المعنى المتسلسل الصريح شكرا . شكرا . لاشئ أريد النوم . رب لم
كانت الخطيئة ؟ » .

وأدركت أن الأدبية - لا تريد أن يقتحم عزلتها أحد ، فخرجت
ورددت الباب ورائى فى رفق ، وأخذت أضرب فى الشارع وفى خيالى صورة
الكاتبة الآفلة وفى نفسى تائر عميق الى أن استقر بى المقام فى المقهى أو
مقصف غير مأهول فجلست وأخذت أقول لنفسى : ألا أن الحسنات قد
تؤذى أربابها وأن الفضائل قد تضيق أصحابها . . .

وكتبت مى عن محنتها لأقربائها وأصدقائها . من ذلك ما كتبت الى
ابن عم لها يدعى جوزيف :

« لم أعد أكتب وكلما حاولت ذلك شعرت بشئ غريب يجمد حركة
يدى ووثبة الفكر لدى . انى أتعذب شديد العذاب يا جوزيف ولا أدرى
السبب . فانا أكثر من مريضة وينبغى خلق تعبير جديد لتفسير ما أحسه
فى وحولى انى لم أتالم أبدا فى حياتى كما أتالم اليوم ، ولم أقرأ فى
كتاب من الكتب أن فى طاقة بشرى أن يتحمل ما أتحمّل . ووددت
علمت السبب على الأقل ، ولكنى لم أسأل أحدا الا وكان جوابه لا شئ . »

انه وهم شعورى تمكن منى . . ان هناك أمرا يمزق أحشائي ويميتنى كل يوم بل وفى كل دقيقة . لقد تراكمت على المصائب فى السنوات الأخيرة ، وانقضت على وحدتى الرهيبة التى هى أكثر منها جسدية فجعلتنى أتساءل كيف تمكن عقلى أن يقاوم عذابا كهذا . وكان عزائى الأوطى فى محنتى هذه مكتبتى ووحدتى الشعرية ، فكنت أعمل كالحكومة بالأشغال الشاقة لعل أنسى فراغ مكنتى ، أنسى قصة فى نفسى ، بل أنسى كل ذاتى . انه ليدهشنى حقا أنى استطعت أن أكتب هذه الرقعة . ولعل الفضل فى هذا يعود جزئيا الى اللغائف التى أدخلتها ليل نهار - أنا التى لا عهد لى بذلك أدخلتها لضعف قلبى هذا القلب السليم المتين الذى لا يزال يقاوم . وأسلم لابنة عمك ماري .

وفى ليلة من ليالى شهر أكتوبر عام ١٩٤١ تعلن المريضة أن المريضة تنفسها يضيق ، ويحاول الطب عبثا اتقاذها ، ثم تنطوى آخر صفحة من هذه الحياة العجيبة لأديبة عربية ، أرادت أن تكون عربية بعقلها ، شرقية بوجدانها ، فدفعت ثمن هذا التمزق ألما ، كالت ثمن صدقها مع نفسها وحيرتها بين العالمين .

(عصر ورجال - فتحي رضوان ص ٣٢٩)

عبد الحميد الديب :

من مواليد عام ١٨٩٨ ومن أهالى مديرية المنوفية . يقال ان والده كان تاجر قطن فقد ثروته فى كارثة من كوارث التجارة ، ويقول البعض ان والده كان جزارا رقيق الحال ضيق الموارد فى قرية كمشيش التابعة لمركز البعثان ، وقد أرسله أبوه الى الأزهر لى الى المهيد الدينى بالاسكندرية ، وقد كانت حياته أثناء تحصيل العلم ، شظفا ومكابدة لآلام الفقر وحرمانه ، مع بعده عن الأهل ، ثم وفد الى القاهرة ، فلم تتغير حاله فيها عن حاله فى الاسكندرية ، فقد لازمه الفقر ، وصاحبته الحاجة ، وبعد أن أتم المرحلة الثانوية فى الأزهر التحق بمدرسة دار العلوم ، ثم استسلم لداء تعاطى المخدرات الوبيل ، فأفسد عقله ، وهدم عزمه ، وتركه حطاما لا يقوى على عمل ، ولا يصبر على شيء . ولما شفى منها بعد علاج فى الخانكة ، خرج هائما على وجهه ، لا يطيب له إلا التنقل بين الأماكن والناس والخواطر والأفكار والأحلام .

وكان قد دخل السجن قبل ذلك ، قاده اليه المختر الذى قاده الى مستشفى الخانكة ، وقد كانت تجربة السجن وتجربة مستشفى الأمراض العقلية خليقتين بأن تزوداه بالكثير من الصسور والأفكار ، وأن تلهماه

بالعميق من الخواطر والتأملات ، ولكن يبدو أن جهازه العصبى كان قد أصابه عطب فلم يعد قادرا على أن يؤدي وظيفته فى جسم عبد الحميد . كما يؤديه فى جسم غيره من العاديين والطبيين من الناس . وقد حفظ عنه بعض الشعر يصف به زملائه فى السجن قال :

أخوان سجن قبعت من وجوههم هموم تتوالى دائما وخطوب
فمنظرهم أضحوكة كلباسهم ومخبرهم فى الحادثات رهيب
لقد كنت فيهم يوسف السجن صالحا أفسر أحلاما لهم وأصيب

ثم تمضى بعد ذلك حياة عبد الحميد الديب مأساة ومهزلة فى وقت واحد . فقد عرف من ألوان الضيق والفقر ، أقصى ما عرفه الفقراء المعتمون ، فى مدينة كبيرة ، وعرف فى الوقت نفسه ، حياة لا تخلو من طرافة ومتعة . فقد حرص بعض عليّة القوم من وزراء وأدباء على التلطف معه ، وكسب وده ، ومد يد المساعدة اليه بالقليل ، فكانت له معهم مواقف ، مدحهم وهجأهم ، وتردد على مجالسهم ودورهم ثم هجرهم ، وبقي آخر الأمر على حاله من الفقر والخمول ، لم تنشر له صحيفة كبيرة قصيدة ، ولم يكتب عنه مقال ، ولم يعترف به بين الشعراء الكبار أو الصغار . فكان شعره ينظم ويلقى ، وتتناقله الألسن ، ويبدى المعجبون إعجابهم به ، ويظهر القادحون سخطهم عليه فى الشارع ، وعلى قوارع الطرق وفى المقاهى وأندية الصحف ، بين ضحك الضاحكين ، وهزل الهازلين ، وكثوس الحمر تدور وأكواب الشاى تشرب ، والقادمون والراحلون يفتنون ويرحلون ، تشيعهم وتستقبلهم القهقهات والنكات ، وصيحات الترحيب والتوديع . وعبد الحميد الديب بين هذا كله يتلقى الطعنات ويردها ، ويشخر بالمهانة حينما وبالسرور والسعادة حينما ، إذا ظفر بكأس أو بسيجارة أو كوب شاى ، أو بعبارة تشجيع ، أو بمعجب جديد . ثم يخرج بعد ذلك ليستأنف سيره فى الشوارع باحثا عن ناد آخر ، تختلف فيه عن سابقه الوجوه ، والمشارب والأذواق ، ولكن لا يختلف هو حظه منه ، فقد يكون الأول للأغنياء ، بينما يضم الثانى الشبان الذين لا يفضلون الديب كثيرا سعة رزق أو علو مكانة أو شهرة .

وقد حاول الديب أن يجد فى تجواله وتنقله عملا فلم يوفق ، لا لأن الأبواب أوصدت فى وجهه ، كما يظن ولا لأن حساده أرادوا الكيد له كما يردد فى شعره ، ولكن لأنه لا يريد أن يعمل ، ولا يحتمل أن يبقى فى مكان واحد لساعات ، يواصل جهدا منتظما فلا تصدقه حينما يقول مثلا :

حظي وهصرعه في لين أخلاقى وفيض عطفي على قومي واشفاقى
ومن حبه الطلا أخلاف تشوتها عدا على الكاس طورا أو على الساقى
بين النجوم اناس قد رفعتهمو الى السماء فسدوا باب أرزاقى
يا أمة جهلتنى وهي عالمة أن الكواكب من نورى واشراقى

فمفتاح شخصية الديب هو أنه مطبوع على التجول ، وأنه تأخر عن
زمانه . فإر أنه ولد في عهد الخلفاء السلاطين والأمراء ، فلعله كان يجد
واحدا يبسط عليه رزقا لا يطلب منه عملا أن يسمعه شعره كلما جاد عليه
شيطان الشعر بشيء .

وقد ظن الديب ، أن سابقة دخوله السجن والمستشفى هما اللتان
حالتا دون حصوله على وظيفة ، وهو ظن ليس صحيحا في جملة ، ذلك
لأن آخرين حكم عليهم بأكثر مما حكم به على الديب ، ولكنهم استطاعوا
أن ينجحوا في الحياة ، وأن ينسوا الناس ماضيهم ، لأنهم كانوا راغبين
في العمل ، وقادرين على تحمل متاعبه .

ولقد حاول الأستاذ فتحى رضوان أن يساعده بطريق مشرف فيقول
« ولقد حاولت أن أمتعين به في بعض أعمال مكتبى ، فطلبت إليه أن
ينسخ لي ملف قضية كبيرة ، كانت ستنظر أمام مجلس عسكري تابع
لمصلحة الحدود ، وذهبت يوما الى المصلحة لأرى ماذا يفعل ، وكم قطع
في العمل الموكول اليه ، فرأيت (جاكنته) التي كان يلبسها ملقاة
على الأرض ، ووجدته هو داخل المكتب الذى كان ينسخ فيه ، متماسكا
مع الموظف المختص ، والدم يسيل من فمه ، فحلت بينهما ، والبسنته
(الجاكنت) وسألته عن الأمر ، فعلمت منه بصعوبة أن الموظفين الذين
كانوا في الحجر كانوا يتبادلون بعضهم مع بعض نظرات وعبارات الهزاء
به ، وأنه لم يطق صبرا على هذا ، فرد عليهم بما رآه جزاء وفاقا ثم وقعت
المركة . فأدركت عدم جدوى هذه المحاولة ، وأخذته من يده ، وأنا أطيح
خاطره ، حتى انبسطت نفسه ، وضحك وعاد اليه صفاؤه ونسى من أمر
هذه المركة كل شيء » .

ولقد ساعده عبد الحميد عبد الحق في كسب عيشه بأن عينه في
وظيفة كتابية في وزارة الشؤون الاجتماعية ، وذلك بعد أن سمع منه
قصيدة في معهد الموسيقى الشرقية أطربته وأعجبته . ولما عين في الوظيفة
اشترى عصا وراح يتوكأ عليها في طريقه الى الديوان ، ويديرها في
الهواء تفاخرا وتعاطفا ، ولكن لم يكده ينقضى عليه في الوظيفة الا أيام
حتى طوّل بمسوغات التبعية أى المستندات التى تجيز تعيينه من قبل

حصوله على شهادة دراسية مع شهادة الميلاد وصحيفة سوابقه • ولما كان قد حكم عليه ، وكان قد استرد اعتباره بسحو هذه السابقة من صحيفته ، فقد كان مطمئنا الى أن تعيينه أصبح ممكنا ، ولكن الظاهر أن خلافاً ثار حول هذه النقطة في ديوان الوزارة فتأخر تعيينه ، فكتب الديب الى الوزير يستغيث به :

منها هذا البيت :

لقد هدوني بالسوغ وانبرى يناوتني منهم وضيء واربد

ولكن فرح الديب بالوظيفة لم يلبث حتى برد • فقد كان المرتب ضئيلا ، ولم يتحقق أمله في احتلال مكتب خطير ، ورأى نفسه آخر الأمر مرعوسا لبطل من أبطال حمل الأثقال ، كان ينشأه فلا يشعر بالطمأنينة وهو يتلقى منه الأوامر فقال :

بالأس كنت مشردا اهليا واليوم صرت مشردا رسميا

والواقع أن الديب كان شاعرا موهوبا ، وكان جديرا بأن يشرى ديوان الشعر العربي فوق ما أثراه بالوان فريدة غير مسبوقه ، وبمعان جديدة غير مطروقة ، لو أن الوسط الأدبي كان أكثر جادا ، وكانت الحياة العامة أعظم حظا من الاستقامة والقوة • ولكن الواقع أن الحياة الأدبية كان يشوبها لون من الهزل ، يمارس على قوارع الطرق والمقاهي وحجرات رؤساء تحرير الصحف ، وكان أكثر هذا النشاط مصروفا الى السبث وحبك المؤامرات الصغيرة التي تسمى بالمقالب وترديد بعض أبيات من الشعر الخفيف ، والاتجار بالادب للتقرب الى الساسة ورؤساء الأحزاب والوزراء وامتاعهم بالفكاهات والنوادر • وكان هؤلاء المتجرون العابثون الذين لم يتم أكثرهم تعليمه والذين تقتصر ثقافتهم على قراءة الصحف والخفيف من الكتب ، هم المتصرفون في الحياة الأدبية والمتصدرون لها ، ولذلك فقد سقط الديب في أيديهم ، كما تسقط الفريسة في أيدي الوحوش المتربصة ، فتلهوا به طويلا ، وأكلوا عنده الميل الى الكسل ، وأفقدوه احترامه لنفسه ، ولم تمتد منهم يد جاد الى تقويمه والارتقاء بموهبته في حدود خصائصه الجسمية والنفسية • ومع ذلك فقد جاد علينا الديب بقطع جميلة ، وضع الديب بها نفسه على رأس معاصريه من الشعراء الذين كانوا في مستواه •

كان لعبد الحميد الديب مواهب تنقصها الارادة ، وتوثب وتهيؤ للتمرد والثورة ، ولا يتبعه عمل ولا يكمله عزم ، وتشرد قرارا من المتاعب :

وفكاهات ومداعبات ، ولكنه قبل كل شيء وبعد كل شيء شاعر مطبوع
لاشك في أصالة موهبته ، ولاشك في صلق عاطفته . ولعل السؤال الذي
نطرحه في نهاية المطاف هو هذا السؤال : هل الموهبة هي التي تخلق
الاديب ، أم أن الظروف العصيبة هي التي تجلو الموهبة الأدبية ؟ ولعلنا
نصرغ السؤال في قالب آخر فنقول : هل عبقرية الأديب هي التي تدفع
به الى الانحراف النفسي والأخلاقي ، أم أن تلك الانحرافات النفسية عامل
مصاحب تظهر العبقرية في اطاره ؟ لعلنا نكون قد حاولنا الاجابة عن
ذلك في عمل سابق لنا نشرناه تحت اسم « العبقرية والجنون » وأيا ما يكون
موقف القارئ من هذا الموضوع ، فلا شك أن العبقرية ترتبط على نحو أو
آخر بقدر من سوء التوافق الاجتماعي .

فهرس :

صفحة

٣	• • • • •	مقدمة
٥	• • • • •	الفصل الأول : معنى الفن •
٥	• • • • •	– المعنى الانشائي •
٨	• • • • •	– المعنى الانطباعى •
١٢	• • • • •	– المعنى التأثيرى •
١٦	• • • • •	– المعنى الاجتماعى •
١٩	• • • • •	– المعنى الموضوعى •
٢٤	• • • • •	الفصل الثانى : معنى الأدب •
٢٤	• • • • •	– اللفظ والمضمون •
٢٨	• • • • •	– الدوائر المتداخلة •
٣٢	• • • • •	– الأدب كحرفة •
٣٥	• • • • •	– الأدب كنصوير للخاص •
٣٩	• • • • •	– الأدب كتعبير عن واقع اجتماعى •
٤٣	• • • • •	– الأدب والانسانيات •
٤٧	• • • • •	الفصل الثالث : سيكولوجية الفنان •
٤٧	• • • • •	– التذوق الجمالى •
٥٠	• • • • •	– التخزين الخبرى •
٥٤	• • • • •	– التعبير الادائى •
٥٨	• • • • •	– اعادة التصيينغ •
٦١	• • • • •	– الفرد الابداعى •
٦٦	• • • • •	الفصل الرابع : سيكولوجية الأديب •
٦٦	• • • • •	– موسيقى الكلام •
٦٩	• • • • •	– الاستقبالية الخبرية •

٧٣	• • • • •	– السوق الجديد
٧٧	• • • • •	– البعده الشخصية
٨٠	• • • • •	– مخاطبة الآخرين
٨٥	• • • • •	الفصل الخامس : ماذا يدور بداخل الفنان ؟
٨٥	• • • • •	– الاحساس بعدم الرضى
٨٨	• • • • •	– السانية بين الصور الذهنية والواقع
٩٢	• • • • •	– معركة الفنان مع نفسه
٩٥	• • • • •	– ما يولد الابدن النفسى
٩٩	• • • • •	– الفشل فى تحقيق التوافق الاجتماعى
١٠٣	• • • • •	الفصل السادس : ماذا يدور بداخل الأديب ؟
١٠٣	• • • • •	– الحزن يخيم على قلب الأديب
١٠٩	• • • • •	– عجز لغة الكلام عن الابانة
١١٢	• • • • •	– المركب العقلى الوجدانى
١١٦	• • • • •	– الابعاد الزمانى
١٢٠	• • • • •	– التفجرات الادبية
١٢٤	• • • • •	الفصل السابع : المشكلات التى تواجه الفنان
١٢٤	• • • • •	– تقييم أعمال الفنان
١٢٧	• • • • •	– لماذا يعمل بالفن ؟
١٣١	• • • • •	– المشكلات الاسرية
١٣٥	• • • • •	– مشكلات الوضع الاجتماعى
١٣٨	• • • • •	– خطر الميكنة المحقق بالفنان
١٤٣	• • • • •	الفصل الثامن : المشكلات التى تواجه الأديب :
١٤٣	• • • • •	– المعادلة الصعبة بين اللفظ والمعنى
١٤٨	• • • • •	– العنينة تهدد الأديب
١٥١	• • • • •	– العملات الكلامية المريفة
١٥٤	• • • • •	– مشكله النخاطف اللغوى

الفصل التاسع : مقومات الابداع الفنى ١٥٩

- المراحل التى يمر فيها الابداع الفنى ١٥٩
- تنمية الذوق الفنى عند الفنان ١٦٢
- الابداعية لدى الفنان ١٦٦
- سيكولوجية الابداع الفنى ١٧١

الفصل العاشر : مقومات الابداع الادبى ١٧٧

- المقومات العقلية ١٧٧
- المقومات الوجدانية ١٨١
- المقومات الاجتماعية ١٨٤
- المقومات الحضارية ١٨٨
- المقومات الانسانية ١٩٢

الفصل الحادى عشر : مراحل نمو الفنان ١٩٧

- الفنان فى طفولته الاولى ١٩٧
- الفنان فى طفولته الثانية ٢٠٠
- الفنان فى المراهقة ٢٠٨
- الفنان فى الشباب ٢١١
- الفنان فى الكهولة ٢١٥

الفصل الثانى عشر : مراحل نمو الأديب ٢١٩

- الأديب فى طفولته الاولى ٢١٩
- الأديب فى طفولته الثانية ٢٢٣
- الأديب فى المراهقة ٢٢٧
- الأديب فى الشباب ٢٣١
- الأديب فى الكهولة ٢٣٤

الفصل الثالث عشر : نظرية التفاعل الغربى ٢٣٩

- مراكم الخبرات وتراكيبها ٢٣٩
- الخبرات المتساوقة ٢٤٢

صفحة

٢٤٦	•	•	•	•	•	•	•	•	الخبرات المتصارعة
٢٥٠	•	•	•	•	•	•	•	•	المحصلات الخبرية
٢٥٤	•	•	•	•	•	•	•	•	الفصل الرابع عشر : نظرية تلاقح الخبرات وتناسلها
٢٥٤	•	•	•	•	•	•	•	•	الخبرات كائنات حية
٢٥٧	•	•	•	•	•	•	•	•	كيف تتلاقح الخبرات فيما بينها ؟
٢٦١	•	•	•	•	•	•	•	•	الأنسال الخبرية
٢٦٤	•	•	•	•	•	•	•	•	العقم الخبرى
٢٦٨	•	•	•	•	•	•	•	•	تفسير الابداع بالتلاقح الخبرى
٢٧٢	•	•	•	•	•	•	•	•	الفصل الخامس عشر : من حياة الفنانين والأدباء
٢٧٢	•	•	•	•	•	•	•	•	فان جورج
٢٧٨	•	•	•	•	•	•	•	•	سيف وانلى
٢٨٥	•	•	•	•	•	•	•	•	بيتر سيلرز
٢٨٣	•	•	•	•	•	•	•	•	مى زيادة
٢٨٧	•	•	•	•	•	•	•	•	عبد الحميد الديب

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٦/٣٥٧٩

ISBN ٥ - ١٠٠٣ - ٠١ - ٩٧٧

يتضمن نظريتين جديدتين يفسر بهما المؤلف عبقرية الفنان والأديب هما نظرية التفاعل الخبرى ونظرية تلاقح الخبرات وتناسلها . ويقدم أيضا نماذج خمسة لحياة فنانين وأدباء برزت لديهم العبقرية الفنية والأدبية . ويقدم أيضا مراحل نمو الفنان ومراحل نمو الأديب مستفيدا بذلك من الدراسات النفسية . ويعتبر هذا الكتاب الاستمرار الطبيعى لدراسة قام بها المؤلف قبل ذلك بعنوان « العبقرية والجنون » بيد أن لكلا الكتاين الملامح التى يتفرد بها . ويعتبر هذا الكتاب نتاجا خبريا خالصا يقدمه المؤلف لمن يهمهم أمر الفن والأدب .